Klara Ziegler

ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

einer hohen philosophischen Fakultät der
Universität zu Rostock

eingereicht von

Hans Georg Eschweiler

aus Hannover

Berlin 1935

Brandenburgische Buchdruckerei und Verlagsanstalt G.m.b.H.

Referent: Professor Dr. Flemming
Korreferent: Geheimrat Professor Dr. Golther
Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549208_0075

Inhalt.

Seite

Vorwort: Die Aufgabe der Arbeit 7
Kapitel 1: Die Quellen und ihre Kritik 8
Kapitel 2: Klara Zieglers Laufbahn und Charakter 17
Kapitel 3: Ihre physischen Gestaltungsmittel 35
Kapitel 4: Die schauspielerische Leistung 40
Kapitel 5: Der Stil 58
a: Kunstwollen 58
b: Auffassung der Rollen 61
Kapitel 6: Verflechtung in ihre Zeit 68
Bibliographie.

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.
Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis,
Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze;
Drum muß er geizen mit der Gegenwart,
Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
Muß seiner Mitwelt mächtig sich versichern,
Und im Gefühl der Würdigsten und Besten
Ein lebend Denkmal sich erbaun. — So nimmt er
Sich seines Namens Ewigkeit voraus;
Denn wer den Besten seiner Zeit genug
Getan, der hat gelebt für alle Zeiten.

Schiller, „Prolog", gesprochen bei der Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798.

Die Aufgabe der Arbeit.

Nach einer kritischen Musterung der vorhandenen Quellen in Kapitel 1 und einer Darstellung von Klara Zieglers Laufbahn und Charakter in Kapitel 2 bringt die vorliegende Arbeit eine Untersuchung über ihre Schauspielkunst. Der transitorische Charakter aller schauspielerischen Leistungen macht vor allem eine Rekonstruktion der einst dargestellten Rollen nötig. Eine möglichst objektive Rekonstruktion als Voraussetzung für die anschließende Stilbetrachtung ist eine Hauptaufgabe dieser Arbeit und wird in Kapitel 4 versucht. Sie stößt trotz der Fülle des vorhandenen Materials auf erhebliche Schwierigkeiten. Die Verschiedenartigkeit der Kritiken, ihre unterschiedliche Zuverlässigkeit und vor allem ihre zumeist geringe Detaillierung beschränken die Reproduktion von vornherein auf große Linien und bieten nur für einzelne Rollen und Szenen genauere Details. Unter den unzähligen Kritiken sind die von Dr. Eugen Sierke, dem Kritiker des „Braunschweiger Tageblattes", die einzigen Berichte eines Augenzeugen, die ein anschauliches Bild über das Spiel und die Rollengestaltung eines bestimmten Abends geben und die schrittweise Führung dieses Spiels verfolgen. Das Fehlen solcher ausführlicher Kritiken, die ein geschlossenes Bild von Klara Zieglers schauspielerischer Gestaltung vermitteln könnten, zwingt die historische Betrachtung, einzelne Rollen, einzelne Akte und Szenen aus der Gesamtheit der vorhandenen Kritiken nachzuschaffen und sie gewissermaßen noch einmal erstehen zu lassen. Nur so kann eine wirklich brauchbare Grundlage für die Stilbetrachtung (Kap. 5) gewonnen werden, deren Aufgabe es ist, den Stil festzustellen, der sich in Klara Zieglers Rollen manifestiert. Dabei wird besondere Aufmerksamkeit dem Kunstwollen und der Auffassung der Rolle zugewandt. Das Schlußkapitel 6 behandelt Klara Zieglers menschliche und künstlerische Verflechtung in ihre Zeit.

Kapitel 1.

Die Quellen und ihre Kritik.

Selten findet sich über eine Schauspielerin der Vergangenheit ein gleich zahlreiches und vielseitiges Material, wie gerade über Klara Ziegler; hat sie doch so ziemlich alles, was über sie geschrieben wurde oder was nur sonst irgendwie mit ihrer Person zusammenhängt, gesammelt und sorgfältig aufbewahrt. Zu diesem umfangreichen Nachlaß, der in der „Clara-Ziegler-Stiftung", dem heutigen Münchener Theater-Museum aufbewahrt wird, gehören drei Großquartbände[1]) mit mehreren Tausend Einzelkritiken, die also für die Rekonstruktion ihrer Leistungen und für die Erkenntnis ihres Stiles als Hauptquelle dienen. Sie setzen mit dem Jahre 1862 ein und reichen bis zu ihrem letzten Auftreten in Prag, am 27. April 1903. Die Besprechungen der ersten acht Jahre sind zum Teil verbrannt, so daß die Sammlung für diese frühe Zeit sehr lückenhaft ist. Da Klara Ziegler aber gerade während der ersten Jahre ihrer Bühnentätigkeit durch feste Verträge an bestimmte Städte gebunden war, läßt sich diese Periode an Hand der einschlägigen Tageszeitungen nachprüfen. Von 1870 an sind die Rezensionen aller Städte nahezu vollzählig vorhanden und bieten einen fortlaufenden Überblick über ihre gesamte künstlerische Tätigkeit. Gegenüber der großen Anzahl der vorhandenen Kritiken muß jedoch gleich betont werden, daß für eine wissenschaftliche Abhandlung nur ein geringer Teil herangezogen werden kann. Die Mehrzahl von ihnen ist aus den verschiedensten Gründen so unzuverlässig und unbrauchbar, daß ich zu einer weitgehenden Auswahl und Abgrenzung schreiten mußte. Dabei ist außer der Qualität vor allem der Gesichtspunkt einer sicheren Nachprüfung maßgebend gewesen. Deshalb sind in erster Linie die Kritiken größerer Städte herangezogen, bei denen ein Vergleich mehrerer Berichte über dieselbe Aufführung möglich ist, so daß für die Resultate eine größere Sicherheit gewährleistet ist. Auch der Umstand, daß die Gastspiele in den größeren Städten länger dauern, bietet der an und für sich so schwierigen Beurteilung einer schauspielerischen Gastspielleistung eine breitere Grundlage, die sich in der Ergiebigkeit der Kritiken sehr deutlich bemerkbar macht.

Die Rezensionen aus den kleineren Städten sagen im allgemeinen wenig und reihen in vielen Fällen ohne jedes tiefere Verständnis einen gewissen Komplex von Redensarten über die „große" Klara Ziegler an-

[1]) Diese Sammelbände, „Die Isarnixe", sind von Elisabeth Christen, der Pflegetochter Klara Zieglers, zusammengestellt und dem Museum geschenkt.

einander. Teilweise ist dabei sogar regelrecht abgeschrieben, und wenn man in der Kritikensammlung zurückblättert, findet man oftmals die Vorbilder für solche unselbständigen Kritiken. Das gilt auch ganz besonders von den ablehnenden und scheinbar scharfen Besprechungen aus kleineren Städten. Sie sind in vielen Fällen nicht besser fundiert, nur daß in ihnen anstatt gelobt mit derselben Oberflächlichkeit getadelt wird, ohne dabei die einzelnen Mängel einer Darstellung wirklich klarzulegen. Der Vorwurf einer billigen „Laube-Nachbeterei" ist von Klara Ziegler mit Recht gegen solche Kritiken erhoben worden.

Aber auch die Ausbeute aus den guten und sachlichen Rezensionen entspricht durchaus nicht ihrer Anzahl, da sie sich meist einseitig nur mit dem Drama befassen und auf die schauspielerischen Probleme nur wenig eingehen. Daran ändert auch die Tatsache, daß die schauspielerischen Leistungen der Gastspielvirtuosin Klara Ziegler verhältnismäßig sehr ausführlich behandelt sind, nicht viel. Neben dem Interesse fehlt der Theaterkritik, die damals gar nicht gewöhnt und geübt ist, sich mit der spezifisch schauspielerischen Darstellung auseinanderzusetzen, vielfach auch die richtige Methode. Ihre Bemühungen greifen fehl und trennen das Dramatische nicht scharf genug von dem spezifisch Schauspielerischen.

Dieses wird nur von wenigen genau verfolgt, vor allem von Dr. Eugen Sierke, sowie von Heinrich Laube und Theodor Fontane. In ihren Besprechungen wird die schauspielerische Leistung als solche bewußt analysiert und die Vorzüge und Mängel einer Darstellung klar herausgearbeitet und gegenübergestellt. Es muß vorweggenommen werden, daß diese *dramaturgisch* eingestellten Kritiken zu keiner durchweg günstigen Beurteilung Klara Zieglers kommen, sondern auch die zahlreichen Mängel ihres Stils betonen. Klara Ziegler hat diese tadelnden Rezensionen, deren Hauptrepräsentanten Heinrich Laube und Theodor Fontane sind, stets entrüstet abgelehnt. Sie bestreitet ihre Objektivität und versucht für ihre vermeintliche Ungerechtigkeit persönliche Motive anzuführen. Diese Auffassung und Darstellung entspricht jedoch nicht den Tatsachen, wie wir genau zeigen können.

Heinrich Laube ist mit Klara Ziegler bereits zu Beginn ihrer Bühnenlaufbahn zusammengetroffen und hat sie als junge Schauspielerin kennen und schätzen gelernt. Später spielt sein Name in dem Streit der Meinungen eine entscheidende Rolle, und um ihn scharen sich jene absprechenden Kritiker, indem sie sich immer wieder auf sein gewichtiges Urteil berufen. Bei dem bedauerlichen Zustand der Theaterkritik vor fünfzig Jahren begnügt sich ein großer Teil dieser Kritiker mit einer oberflächlichen und oft sehr allgemeinen und mißverstandenen Nachbeterei von Laubes Kritik. Auf diese Weise hat sich mit der Zeit ein gewisser Komplex herausgebildet, der immer wieder hergeleiert

wird und sich von Laubes ursprünglicher und wohlbegründeter Kritik immer weiter entfernt und schließlich den Anschein erweckt, als habe Laube Klara Ziegler als Schauspielerin von Anfang an abgelehnt. Diese Meinung ist aber durchaus unbegründet und als irrig zurückzuweisen.

Schon am 29. Dezember 1867 schrieb Laube an Christen[2]): „. . . für den Fall, daß es[3]) zustande kommt, habe ich als Mitglieder sie beide in Aussicht." Ungefähr ein Jahr später, als Laube durch den Rücktritt des Herrn von Witte Direktor des Leipziger Stadttheaters geworden war, schreibt er an Klara Ziegler[4]):

„Leipzig, d. 20. Dez. 68.

Ich höre und lese mein verehrtes Fräulein, daß Sie mit der Burg in Unterhandlung getreten sind. Ist das wahr? Herr Christen hat mir vor einigen Wochen geschrieben, daß Sie allerdings nicht sehr erbaut wären von Ihrer jetzigen Stellung, und daß vielleicht, aber sehr vielleicht — und so weiter. Wollen Sie mir nicht darüber ein Wort schenken? Sie erinnern sich doch unseres Gespräches im Mauritianum? Und daß ich Alles daransetzen würde, Sie hier zu haben, wo wir jetzt mit vollen Segeln einem künstlerischen Schauspiel zusteuern. Leipzig kommt mir mit einem Vertrauen entgegen, welches mich fast einschüchtert, weil es mir schwer erscheint, dasselbe ganz zu rechtfertigen. In ganz Leipzig ist dabei aber immer das dritte Wort: wenn wir nur auch die Ziegler wieder haben könnten!

Wenn man solchen Boden gefunden, soll man ihn eigentlich nie wieder verlassen! Das sagt meine Erfahrung. Durch Urlaub ist Ihnen ganz Deutschland zugänglich, und Sie gastieren immer mit neuen Rollen, die wir ausgearbeitet, während anderswo — — doch genug! Sie verstehen mich ja. Lassen Sie mich ein eingehendes Wort hoffen.

Sie bestens grüßend bin ich

Ihr ergebener Laube."

Dieses Engagement ist nicht zustande gekommen, und Klara Ziegler ist bei Laube in Leipzig nur als Gast aufgetreten. Über dieses Gastspiel vom 16. bis 31. Juli 1869 hat Laube jene bekannte Kritik[5]) gefällt, an deren Schluß er sie als eine „Bum-Bum-Schauspielerin" bezeichnet. Trotz dieser scharfen Kritik setzt er sich aber auch mit ihren Vorzügen ruhig und sachlich auseinander. In seinen Ausführungen heißt es: „Die Rollen, welche ich damals von ihr spielen sah, zeigten

[2]) Ungedruckter Brief Heinrich Laubes an Christen vom 29. Dezember 1867, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

[3]) Gemeint ist die Übernahme des Leipziger Stadttheaters.

[4]) Ungedruckter Brief Heinrich Laubes an Klara Ziegler vom 20. Dezember 1868, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

[5]) Heinrich Laube, „Das norddeutsche Theater". S. 151.

mir, daß sie außerordentliche Mittel besäße zur Darstellung von Heroinen. Selbst in wichtigsten Konversationsrollen — als Gräfin in der „Vornehmen Ehe" Feuillets — interessierte sie mich, und ich war durchdrungen von der Überzeugung: da ist alles vorhanden für eine erste Schauspielerin; eine aufmerksame Leitung braucht sie nur vor Abwegen zu schützen. Ihre starken äußeren Mittel können sie freilich, weil sie wohlfeil Wirkungen erzielen — so fürchte ich — leichtlich auf Abwege verleiten." Aus diesen Ausführungen und aus den Briefen Heinrich Laubes geht eindeutig hervor, daß er sich für Klara Ziegler als Schauspielerin anfangs sehr interessiert hat und daß von einer unbegründeten Ablehnung aus persönlicher Gehässigkeit gar keine Rede sein kann. Klara Ziegler hat später die Meinung vertreten, Laube sei durch die Nichtannahme des angebotenen Engagements verstimmt gewesen und habe seinem Ärger durch tadelnde und ungerechte Kritiken Luft gemacht. Dieser Vorwurf Klara Zieglers, der auch heute noch von ihrer Pflegetochter, Elisabeth Christen, vertreten wird, scheint mir ebenfalls ziemlich belanglos und ein ganz sekundäres Moment zu sein. Laube war auch ohne persönliche Gehässigkeit gegen andere Künstler knorrig, und sein Tadel hatte leicht etwas Bissiges. Aber selbst, wenn Klara Ziegler recht hätte und Laube aus persönlicher Unfreundlichkeit ihre Mängel bloßgestellt hätte, die er als ihr eigener Direktor wahrscheinlich möglichst schnell zu beseitigen versucht hätte, so beweist das gar nichts. Die Sachlichkeit seiner Kritik, die er an einzelnen Beispielen durchführt, wird dadurch nicht entkräftet. Die Tatsache, daß fast alle Prophezeiungen, die er der jungen Anfängerin macht, in Erfüllung gehen, spricht sehr für seine Objektivität. Ich kann Klara Zieglers Vorwurf nicht anerkennen und halte Laube trotz seiner persönlichen Unfreundlichkeit für einen objektiv und scharf beobachtenden Gewährsmann, dessen Kritiken für uns zuverlässige Quellen zur Rekonstruktion von Klara Zieglers Schauspielkunst sind. Es ist sehr bezeichnend für Klara Ziegler, daß sie auch gegen Theodor Fontane, gegen diesen vielleicht gerechtesten Theaterkritiker seiner Zeit, den Vorwurf der Ungerechtigkeit und Laubenachbeterei erhoben hat. Es bedarf für uns gar keiner weiteren Beweise, daß Fontane kein Laubenachbeter war. Wir wissen, daß er einer der selbständigsten und gewissenhaftesten Theaterkritiker der ganzen Theatergeschichte gewesen ist. Paul Schlenther hat in seinem Vorwort zu Fontanes „Causerien über Theater" diese Seite von Fontanes Wesen mit Recht hervorgehoben. In seiner Einleitung heißt es[6]):

„Er rang nicht wie andere um Meinung und Form. Aber ihn peinigte das Gefühl, anderen wehe tun zu sollen und sein persönliches

[6]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater". Vorwort S. IV—V.

Empfinden, das für ihn Richtschnur blieb, als einen Gerichtsbeschluß auf Tod und Leben unter das Volk geworfen zu haben. So litt er bis an sein siebzigstes Jahr hinein das Martyrium eines gewissenhaften Rezensenten, der von der Subjektivität und Relativität aller ästhetischen Urteile durchdrungen ohne das geringste Kritikergnadentum die Pflicht zur eigenen Überzeugung fühlte."

Diese Darstellung Paul Schlenthers entspricht durchaus der Wahrheit. Fontane war als Kritiker äußerst gewissenhaft; seine Neigung, nach einer tadelnden Kritik am Schluß noch ein Lob folgen zu lassen oder sein Urteil als subjektiv hinzustellen und dadurch abzuschwächen, zeugt von seiner wohlwollenden Zurückhaltung als Kritiker. Fontane möchte nur Gutes sagen und tadelt nur dann, wenn sein Gewissen es verlangt. Aus solchem Gefühl heraus schreibt er beispielsweise am Schluß einer tadelnden Kritik über Klara Ziegler am 16. Mai 1872[7]): „Alles hat sein Maß und wird nach diesem Maß gemessen. Und wer für die Garde Friedrich Wilhelms I. zu kurz befunden wurde, kann immer noch ein Riese sein."

Von Subjektivität kann bei Fontane nur insofern gesprochen werden, wie sie in der spezifischen Eigenart jeder Kunstkritik begründet liegt. Die Tatsache, daß sich Fontane dieser Subjektivität stets bewußt geblieben ist, spricht meiner Ansicht nach ganz besonders stark für seine Objektivität und Qualität als Kritiker. Seine Kritiken sind deshalb eine Quelle ersten Ranges, bei deren Auswertung allerdings sein anderes Stilideal berücksichtigt werden muß. Als Realist steht Fontane der idealisierenden Kunstauffassung Klara Zieglers fern und sieht ihre Leistungen vom Standpunk des Realismus, dessen Kunstwollen ein ganz anderes ist. Diese Einschränkung gilt nicht nur für Fontane, sondern für alle realistisch eingestellte Kritik, deren Vorort Berlin war. Hierzu kommt noch die dem Berlinertum angeborene Skepsis gegen jedes geschwollene Pathos, wie sie sich in Lindaus und Blumenthals Kritiken, die nicht von Fontanes Menschenfreundlichkeit getragen sind, ausspricht. Aus diesem Nebeneinander der idealisierenden und realistischen Kunstauffassung, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts geherrscht hat, erklärt sich die prinzipiell verschiedene Wertung, die Klara Ziegler als Schauspielerin gefunden hat. Um ihre Kunst gerecht zu sehen, müssen wir sie aber mit den Augen ihres Stilideals, d. h. des idealistischen, betrachten.

In dieser Richtung sind die Besprechungen des Kritikers vom „Braunschweiger Tageblatt", Dr. Eugen Sierke, besonders aufschlußreich, denn er bringt genaue Schilderungen einzelner Rollen, analysiert einzelne Akte Zug um Zug und scheidet säuberlich Dichtung und Dar-

[7]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater". S. 347.

stellung. Leider stellen diese Kritiken eine rühmliche Ausnahme dar, während die anderen Rezensenten, die der idealisierenden Kunstauffassung zuneigen und deren Auge und Ohr häufig nicht die Schärfe der Realisten besitzt, wenig Prägnantes über die Ausgestaltung der einzelnen Rollen bringen. Erst aus der Zusammenfassung vieler Rezensionen und ihrer kritischen Sichtung lassen sich die Hauptleistungen Klara Zieglers einigermaßen rekonstruieren. Dabei wurden natürlich die viel aufschlußreicheren realistischen Kritiken unter Berücksichtigung ihrer Einstellung mit herangezogen.

Klara Zieglers persönliche Ausführungen und ihre Erwiderungen gegen die Kritik sind so subjektiv, daß sie nur zum geringsten Teil und mit größter Vorsicht verwandt werden können. Tadelnde Kritik konnte Klara Ziegler nicht vertragen; sie sah darin von vornherein eine ungerechte Verkleinerung ihrer großen Kunst. Aus dieser Auffassung und Einstellung resultieren ihre zahlreichen und oft geschmacklosen Ausfälle gegen die Kritik: Ihre Rede an das Publikum in Wien[8]), ihre ostentative und provozierende Absage an die Berliner Presse, in einer Festvorstellung zu spielen, ihre Ausführungen über Laube[9]), die von Barnay und Possart vollkommen totgeschwiegen sind, und andere derartige Ausführungen[9]). Diese subjektiven und temperamentvollen Äußerungen bieten jedoch für die Beurteilung ihres Charakters und für ihre ganze Einstellung zur Kunst wertvolles Material.

Hinsichtlich ihres Stils gibt es nur zwei wirklich objektive Äußerungen Klara Zieglers; die eine ist ein Brief an Professor Gerland, die andere ein Brief an Hermann Costenoble in Jena. — Professor Gerland, der Autor des Trauerspiels „Elpenor", hatte Klara Ziegler sein Manuskript übersandt mit der Bitte um Änderungsvorschläge. In ihrer Antwort[10]), in der Klara Ziegler Änderungen und Kürzungen vorschlägt, gibt sie dadurch indirekt eine objektive Darstellung der Gesichtspunkte, die für ihre eigene Rollengestaltung maßgebend gewesen sind, und die man in dieser Zusammenstellung als ihr Stilprogramm ansehen darf, wobei die literarische Verkleidung leicht umzudeuten ist. Noch viel aufschlußreicher, weil bewußt repräsentativ, ist ein Artikel für den Verleger Hermann Costenoble, in dem sie ihre allgemeine Stellung zur Kunst und insbesondere zu Schiller programmatisch entwickelt. In diesem Antwortschreiben betr. „Schiller im Urteil des 20. Jahrhunderts" behandelt Klara Ziegler ihr Verhältnis zum

[8]) „Neues Wiener Tageblatt" vom 20. Juni 1873 und „Neue freie Presse" vom 20. Juni 1873. — „Berliner Fremdenblatt" vom 29. Juli 1873.

[9]) Nachlaß Klara Ziegler, „Manuskripte".

[10]) Eine Abschrift dieses Briefes wird im Münchener Theater-Museum aufbewahrt.

Naturalismus, ihre Einstellung zum Drama und dessen Dynamik. Dabei ist es der allgemeinen Fragestellung zu danken, daß sich ihre Ausführungen auf große Gesichtspunkte ihres Kunstwollens beschränken und sich von jeder polemischen Verteidigung ihrer eigenen Schauspielkunst fernhalten.

Wenig ergiebig sind Klara Zieglers Regiebücher[11]), die sie in späteren Jahren ihren Gastspielen vorauszusenden pflegte. Sie fußen schon aus praktischen Gründen, um die Probenzahl zu beschränken, auf den damals an größeren Bühnen üblichen Einrichtungen, wie sie in klassischen Stücken oft auf Jahrzehnte hinaus ohne wesentliche Änderungen zu bestehen pflegten. Doch gehen in einzelnen Fällen diese Regiebücher Klara Zieglers in ihren Strichen weiter, als damals allgemein üblich war. Die Gründe dafür sehe ich in zwei Momenten: einmal, um die dramatische Wirkung zu steigern, und dann, um sich an einen einheitlichen Wortlaut zu gewöhnen, der bestimmt überall gesprochen wurde. Die vorausgesandten Regiebücher hatten dann den Zweck, vor Klara Zieglers Eintreffen eine Übereinstimmung herzustellen, die sich bei Kürzungen leichter erreichen läßt. Aus solchen Gründen vielseitiger Rücksichtnahme auf den Theaterbetrieb unzähliger Bühnen lassen sich aus dem Text der Regiebücher keine sicheren Stil- und Auffassungsprinzipien ableiten. Jedoch bezüglich ihres äußeren Spiels, der Anwendung ihrer Mittel, sind diese Regiebücher mit ihren eigenen Bemerkungen und Bühnenskizzen wichtig und bieten wertvolle Ergänzungen zu den Aussagen der Kritiken.

Eine große Menge Material bezieht sich auf Laufbahn und Leben der Künstlerin. Zwar verspricht das „Tagebuch“[12]) Klara Zieglers im Titel mehr als es hält. Es handelt sich nämlich nur um eine Art Kontobuch, in dem Klara Ziegler ihre gesamten Spielabende und die damit verbundenen Einnahmen verzeichnet hat. Für ihre Gastspielreisen, bei denen fast immer pro Abend abgeschlossen und abgerechnet wurde, sind die Eintragungen besonders sorgfältig. Zur Ergänzung für die genaue Festlegung von Klara Zieglers Auftreten bediente ich mich ihrer eigenen Theaterzettel-Sammlung[13]). Zieht man noch die Münchener, die Ulmer und die Leipziger Theaterzettel hinzu, die alle noch vorhanden sind, so läßt sich ihr Auftreten fast lückenlos verfolgen.

Der Personalakt[14]) des Münchener Hoftheaters ist aufschlußreich über ihre Münchener Zeit und berichtet über den Streit mit der

[11]) Aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

[12]) Klara Ziegler, „Tagebuch“, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

[13]) Klara Ziegler, „Theaterzettel“, 2 Sammelbände, ebenda.

[14]) „Klara Ziegler“, Personalakt des Kgl. Hof- und Nationaltheaters, heute im Archiv der Münchener Staatstheater.

Intendanz, über ihr Ausscheiden aus dem Verbande des Münchener Hoftheaters und ihre spätere Aussöhnung.

Über die anderen Verträge Klara Zieglers gibt ein Sammelband[15]) aus ihrem Nachlaß Aufschluß. In ihm befinden sich: Bühnenverträge, Schriftstücke über den Streit mit der Münchener Intendanz, die Kladden ihrer Immediatgesuche an den König, Schriftstücke über den Konflikt mit dem Wiener Burgtheater, ihre Selbstbiographie 1 und 2, einige biographische Jubiläumsbroschüren zu ihrem 25jährigen Bühnenjubiläum u. a.

Ein äußerst interessantes Einzelstück, das ebenfalls im Münchener Theater-Museum aufbewahrt wird, ist ein Handschreiben[16]) von Georg II., Herzog von Meiningen. Es ist mit großer Offenheit abgefaßt und ein unmittelbares Zeugnis über die hohe Meinung, die der Herzog bereits 1867 von Klara Zieglers Talent hatte.

Mehrere Sammelbände mit über tausend Briefen von und an Klara Ziegler beleuchten ihr Leben. Besonders aufschlußreich ist ihr Briefwechsel mit Ludwig Barnay[17]), in dem sie sich auf Grund einer lebenslänglichen Freundschaft offen über berufliche und persönliche Angelegenheiten ausspricht. — Aus der Gesamtheit all dieser Briefe geht nur die Wertschätzung hervor, die Klara Ziegler zu Lebzeiten genossen hat, aber nichts über die Gestaltung ihrer Rollen. Von großer Anerkennung zeugt auch der ausgestellte Nachlaß[18]) im „gelben Zimmer" des Münchener Theater-Museums, in dem sich neben Kostümen und Erinnerungen aller Art vor allem die Geschenke König Ludwigs, Widmungsbilder hochgestellter Persönlichkeiten, Klara Zieglers Medaillen und eine umfangreiche Jubiläumsadresse namhafter Zeitgenossen befinden.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf den schriftstellerischen Nachlaß Klara Zieglers hingewiesen, der in einem Sammelbande ihrer „Manuskripte" und schriftstellerischen Versuche zusammengefaßt ist. Diese Arbeiten, ernste und heitere Bühnenstücke, Erinnerungen an Künstler ihrer Zeit, eigene Erlebnisse und Kindheitserinnerungen, geben fast gar keinen Aufschluß über ihren schauspielerischen und künstlerischen Stil. Ihre Bühnenstücke beschränken sich durchweg auf eine ganz oberflächliche Dramatisierung von wert-

[15]) Aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

[16]) Ungedruckter Brief des Herzogs Georg von Meiningen an Klara Ziegler, Bad Liebenstein, den 16. Juni 1867. Das Original ist im Besitze des M. Th.-Museums.

[17]) Ludwig Barnay, Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor und Begründer der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Vergl. Ludwig Barnay, „Erinnerungen", Berlin 1903.

[18]) Viktor Schwannecke, „Führer durch das Theatermuseum der Klara Ziegler-Stiftung".

losen Humoresken oder belanglosen Stoffen aus zeitgenössischen Journalen. Ebenso sind ihre Aufsätze, die Erinnerungen und Erlebnisse enthalten, absolut nichtssagend und wurden auch nur vereinzelt unter weitgehender Redigierung gedruckt. Als Material kommen diese Arbeiten nur charakterologisch in Frage, so daß man Barnay[19]) beipflichten muß, der Klara Ziegler den wohlgemeinten Rat gab, sich nicht mit solchen „Sächelchen" zu befassen.

Eine wichtige Ergänzung zu den bereits genannten Quellen liefert das Bildmaterial der Klara Ziegler-Stiftung, das in Schwanneckes Katalog beschrieben und registriert ist. Für die Frage nach ihrem schauspielerischen Stil sind die Photographien des Breslauer Photographen Raschkow und die 38 Aquarelle von Peter Wenig am aufschlußreichsten. Peter Wenig weilte zur Zeit von Klara Zieglers russischem Gastspiel in Petersburg und hatte ohne Auftrag ein Bild von ihr angefertigt. Klara Ziegler war mit diesem Bild zufrieden und forderte den jungen Künstler auf, später noch andere Bilder von ihr zu machen. Auf Grund dieser Verabredung kam Peter Wenig etwa zwei Jahre später nach München und malte insgesamt 38 Bilder von Klara Ziegler, die vom künstlerischen Standpunkt aus unglaublich schlecht sind. Sie sind nicht einmal perspektivisch richtig gezeichnet und von einer so giftig grünen Farbe, daß es kaum begreiflich ist, warum sich Klara Ziegler ausgerechnet von diesem talentlosen Maler 38 Bilder hat anfertigen lassen. Rein inhaltlich betrachtet, vermitteln diese Kostümbilder aber trotz aller formalen Mängel ein sehr anschauliches Bild von Klara Zieglers Spiel. Aus einem Vergleich mit den Kritiken geht deutlich hervor, daß die Stellungen und Posen dieser Bilder als absolut objektiv bezeichnet werden dürfen und sozusagen wörtliche Zitate aus Klara Zieglers Spiel darstellen, die alle Schönheiten, aber auch alle Mängel ihres Spiels aufzeigen. An Hand der Kritiken und des Bildmaterials läßt sich Klara Zieglers Stil in seinen Hauptzügen rekonstruieren. Ein Beweis dafür, daß die Stellungen und Posen der Bilder von Klara Ziegler herrühren und nicht durch den Maler bestimmt sind, findet sich in den Photographien, die ganz dieselben Bewegungen festhalten und deutlich zeigen, daß die Stellungen von Klara Ziegler selbst gewählt sind und eine sichere Grundlage für eine Stilbetrachtung geben.

[19]) Ludwig Barnay an Klara Ziegler, Monte Carlo, den 7. Februar 1896.

Kapitel 2.

Klara Zieglers Laufbahn und Charakter.

Klara Ziegler ist am 27. April 1844 als Tochter des Seidenfärbers Wilhelm Ziegler und seiner Gattin Babette in München geboren. Ihr Vater, ein gebürtiger Berliner und Protestant, war im Jahre 1830 nach München übergesiedelt und hatte dort die bunte Seidenfärberei eingeführt. Sein Geschick und sein Fleiß brachten ihn schnell vorwärts, und es gelang ihm bald, sich ein kleines Vermögen zu erwerben. Dieser Wohlstand kam seiner Familie sehr zu statten, denn Vater Ziegler hatte genügend Zeit und Mittel, sich selbst um die geistige und körperliche Erziehung seiner Kinder zu kümmern.

In ihrer handschriftlichen Selbstbiographie[1]) schreibt Klara Ziegler: „Mein Vater hatte für die geistige und körperliche Entwicklung seiner Kinder alles Mögliche gethan[2]), und die Mutter fuhr in dieser Erziehungsweise fort. Unsere Kinderjahre waren die glücklichsten und angenehmsten. Unter den vielen Zerstreuungen, die uns gestattet waren, unterhielten wir auch ein kleines Haustheater, auf welchem wir an Sonn- und Feiertagen spielen durften. Ich zeigte wenig Talent, aber desto mehr Fleiß, so, daß ich unter allen Mitwirkenden die Einzige war, die ihre Rolle („Nandl im Versprechen hinterm Herd"[3])), auswendig lernte, weil mir die Blamage des Steckenbleibens unerträglich erschien. Da jedoch das Komödiespielen uns von den ernsten Schulpflichten abdrängte, verbat mein Vater dasselbe, und unsere kleine Bühne, welche im Trockensaal der Fabrik aufgeschlagen war, wurde geschlossen." —

Im Jahre 1859 starb ihr Vater, und ihre Mutter mußte das große Geschäft allein weiterführen. Klara war die älteste Tochter und erhielt einen Teil der geschäftlichen und häuslichen Sorgen übertragen. Etwa ein Jahr später sollte sie, um versorgt zu werden, ganz gegen ihren Willen mit einem Verwandten vermählt werden. Diese äußere Zwangslage hat wesentlich dazu beigetragen, daß Klara Ziegler ihren Wunsch, Schauspielerin zu werden, in die Tat umsetzte[4]).

[1]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", handschriftliches Manuskript S. 2.

[2]) Die wörtlichen Zitate aus Briefen, Manuskripten und Akten sind mit allen Besonderheiten der früheren Rechtschreibung und mit allen orthographischen Fehlern des Autors angeführt. — Der Name Klara ist hier durchgängig mit K geschrieben.

[3]) Baumann, Alexander, „Das Versprechen hinterm Herd". Singspiel aus den österreichischen Alpen. Leipzig.

[4]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", handschriftl. Manuskript S. 2—3.

„Meine Gedanken und Wünsche hatten jedoch eine andere Richtung angenommen. Wir hatten einen Logenplatz im königl. Hoftheater, und das ernste Schauspiel nahm meine Sinne gefangen. Der Entschluß zur Bühne zu gehen, hatte bisher keinen Raum in mir gefunden, doch die Absicht meiner Mutter, mich zu vermählen, brachte eine entscheidende Wendung in mir hervor, ich fühlte, daß ich eine Künstlerin, eine Schauspielerin werden müsse, und der Vorsatz, zur Bühne zu gehen, stellte sich klar in meinem Innern fest."

Am 15. Mai 1861 ging Klara Ziegler ohne Wissen ihrer Mutter zu dem Hofschauspieler Adolf Christen[5]), einem Freunde ihres verstorbenen Vaters, und nach dessen Tode Vormund der Zieglerschen Familie. Christen versuchte sie von ihrem Vorhaben abzubringen, weil er in ihrer großen überschlanken Gestalt ein ernstliches Hindernis sah. Endlich gab er ihrem Drängen, sie wenigstens einer Prüfung zu unterziehen, nach und ließ sich einen Teil aus Schillers „Glocke" vorsprechen. Er hatte anfangs durchaus keinen günstigen Eindruck, stellte aber nach einigen weiteren Probestunden Talent fest. Christen soll damals gesagt haben[6]): „Für dich, mein Kind, gibt es zwei Wege, entweder du wirst ausgelacht oder eine der bedeutendsten Schauspielerinnen."

Nach dieser Prüfung war Klara Ziegler fest entschlossen, sich als Schauspielerin ausbilden zu lassen. Sie teilte ihrer Mutter Christens Zusage mit und erklärte ihr gleichzeitig, daß sie ihre Verlobung aufgelöst habe. Aber erst nach langem Zaudern und nur auf die dringliche Fürsprache Christens erhielt sie die Einwilligung ihrer Mutter. Christen gab sich noch nicht zufrieden und wollte das Talent und die äußere Erscheinung seiner Schülerin auch noch auf der Bühne erproben. Er ermöglichte ihr deshalb schon nach einem sehr kurzen Rollenstudium ein Gastspiel am Bamberger Stadttheater. Um einem eventuellen Mißerfolge und seinen gefährlichen Konsequenzen zu begegnen, ließ er sie unter einem Pseudonym, als „Fräulein Herzfeld", auftreten. Am 21. Februar 1862 debütierte Klara Ziegler als Adrienne Lecouvreur in Heinrich Laubes gleichnamigem Schauspiel; Christen spielte den Michomet, eine seiner besten Rollen. Der Erfolg war über alles Erwarten günstig und steigerte sich in der „Jungfrau von Orleans", die sie am 23. Februar spielte, noch mehr. —

In einer Besprechung im Bamberger Tageblatt[7]) heißt es:

„. . . . und können wir dieser Dame ein nur günstiges Prognostikon stellen; denn von der Natur mit den herrlichsten Mitteln

[5]) Adolf Christen seit 1842 Charakterspieler am Münchener Hoftheater; 1855—1858 unter Dingelstedt Regisseur.

[6]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", Manuskript 2 (von Christen geschrieben), Blatt 1 S. 2.

[7]) „Tag-Blatt der Stadt Bamberg". 1862, Nr. 65.

begabt, entfaltete die junge Dame ein schönes Talent und führte diese schwierige Rolle so wie auch später noch die Jungfrau von Orleans unter dem lautesten Beifalle und Hervorrufen durch."

Ungefähr ein halbes Jahr später durfte Klara Ziegler nach einem vorausgegangenen Probegastspiel vor den Regisseuren und dem damaligen Leiter der Münchener Hofbühnen, Herrn Intendanzrat Schmitt, am 16. August 1862 im Nationaltheater als Jungfrau von Orleans auftreten. Sie hatte großen Erfolg und wurde achtmal vor den Vorhang gerufen. Auch die Intendanz sah in ihr eine vielversprechende Kraft und bot ihr ein Engagement mit einem Jahresgehalt von 600 Gulden[8]) an. Aber damals war das ganze Repertoire fest in den Händen der Frau Straßmann-Damböck[9]), und Christen riet ihr von diesem Engagement ab, da sie voraussichtlich eine sehr kümmerliche und ungenügende Beschäftigung erhalten würde. Klara Ziegler lehnte den verlockenden Antrag deshalb ab und ging einen Vertrag an das Breslauer Stadttheater ein.

Hier in Breslau spielte sich jenes oft besprochene Probendebüt ab, das auch heute noch manchmal zitiert wird und zuletzt von Ernst v. Possart in seinen Erinnerungen[10]) eingehend behandelt ist. Possart war damals als junger Schauspieler in Breslau engagiert und hat diese Probe selbst miterlebt. Wie die meisten Biographen und gelegentlichen Jubiläumsschreiber hat auch er sich später an Klara Ziegler gewandt und sie um Material für sein Buch gebeten. — Ganz gegen ihre Gewohnheit schickte Klara Ziegler ihm kein Exemplar ihres vorrätigen Lebenslaufes[11]), sondern antwortete ihm mit einem sehr ausführlichen Brief, dessen undatierte Kladde[12]) sich im Nachlaß fand. Ihr Brief beschäftigt sich, soweit man das aus der Kladde ersehen kann, einerseits mit der Breslauer Angelegenheit, andererseits mit Heinrich Laube. Ihre Darstellung ist gereizt und sehr wenig sachlich; die Ausführungen über Laube, den sie auch jetzt noch mit Vorwürfen überhäuft[13]). Ein Vergleich ihres Briefes mit den Ausführungen Possarts zeigt deutlich, welche Kritik er an ihren Äußerungen geübt hat. Den Konflikt mit Laube übergeht er. In der Breslauer Angelegenheit urteilt er ruhiger und bemüht sich um eine ehrliche Darstellung. Sachlich genommen vertritt aber auch Possart die Ansicht,

[8]) Der süddeutsche Gulden (fl.) beträgt 1,714 Mark.

[9]) Marie Straßman-Damböck wurde am 16. Dezember 1817 in Fürstenfeld in Steiermark geboren. Bühnentätig von 1843—1886; 1850—1867 Mitglied des Münchener Hoftheaters.

[10]) Ernst v. Possart, „Erstrebtes und Erlebtes". S. 94—101.

[11]) Aus dieser Tatsache erklärt sich die überraschende Übereinstimmung der meisten Biographien Klara Zieglers.

[12]) Klara Ziegler an Ernst v. Possart, Briefkladde, aufbewahrt im Theater-Museum in München.

[13]) Der Brief muß nach 1900 geschrieben sein.

daß Klara Ziegler in Breslau ohne eigene Schuld und sehr voreilig entlassen ist.

Er lobt ihr „ehernes Organ" und spricht von einem „metallenen, markigen Ton". In seinen Ausführungen heißt es:

[14]) „ . . . . Gewaltige Tonwellen, immer mächtiger anschwellend, ohne jemals in wüstes Geschrei auszuarten, drangen über das Orchester hinaus in den weiten, dunklen Zuschauerraum. . . . . Es waren wundervolle Töne.

[15]) Die Landleute entfernten sich, Johanna bleibt allein auf der Szene und beginnt den weltbekannten Monolog:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl!

Eine Arie war es, die das Mädchen da in den ersten Strophen sang, süß und wehmutsvoll zugleich. Die Melodie dieser Kehle berauschte.

[16]) Herr von Becquignolles stand noch immer vorn an der Rampe, aber nicht begeistert, wie mir schien. Es kämpften offenbar Zweifel und Zuversicht in seinem Innern. Er war kein Theaterpraktiker wie sein kundiger Schwager. . . . .

Vermutlich fürchtete er, das übermächtige Organ der Debütantin könne Bewegung im Publikum hervorrufen?! Die Breslauer waren Neulingen gegenüber mißtrauisch. „**Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas!**"

[17]) . . . . Sie getrauten sich nicht, das Mädchen auftreten zu lassen, sie fürchteten dieses überlaute Organ, das in seiner nie versiegenden Fülle leicht zum Lächeln reizen konnte, sobald die Anfängerin in der Aufregung des Debüts die künstlerische Linie überschritt.

Dieses Bedenken hatte zweifellos Becquignolles dem Direktor[18]) eingeflößt, und der Vielbeschäftigte, ohne selber zu prüfen, ließ es geschehen, daß kurzweg der Stab gebrochen ward über ein Wesen von ungewöhnlicher Naturbegabung und jugendfrischer Elastizität . . . .

[19]) So geschah es denn in jener Probe zu der „Jungfrau von Orleans", daß Eilfertigkeit und gereizte Laune des sonst so gewandten Direktors rücksichtslos und ungehindert über Sein oder Nichtsein einer Persönlichkeit hinwegschreiten durften, die zum mindesten der eingehendsten Prüfung würdig gewesen wäre."

Dieses Urteil Possarts scheint mir einer gewissen Einschränkung zu bedürfen, denn er sagt in seiner Darstellung hinsichtlich der schauspielerischen Leistung nur Positives und enthält sich jeder Kritik. Meiner

[14]) Ernst v. Possart, „Erstrebtes und Erlebtes". S. 95.
[15]) Derselbe, S. 96. [16]) Derselbe, S. 94. [17]) Derselbe, S. 99.
[18]) Friedrich Schwemmer leitete von 1857—1864 als Direktor das Breslauer Stadttheater. — Die Angabe seines Geburtsjahres in Eisenbergs „Bühnenlexikon" ist falsch. Fr. Schw. ist am 20. Januar 1818 in Doberan geboren.
[19]) Derselbe, S. 100.

Ansicht nach kann aber gar kein Zweifel darüber bestehen, daß Klara Ziegler damals noch kein ausgeglichenes Spiel besaß, und daß ihrer Darstellung neben dem Positiven auch zahlreiche Mängel anhafteten. Klara Ziegler war damals noch nicht die große Heroine, sondern eine achtzehnjährige Anfängerin, die noch keine Routine und Bühnensicherheit besaß, sondern erst lernen mußte. Außerdem ist ihre Johanna, wie sich an Hand der Kritiken feststellen läßt, sehr einseitig angelegt, so daß es allerdings fraglich war, ob eine so junge übergroße und auch sonst außergewöhnliche Anfängerin Erfolg haben würde. Possart war damals vielleicht noch zu jung und hatte noch nicht das geübte Ohr und Auge, solche Mängel zu bemerken und richtig einzuschätzen.

Wenn man diese Momente in Betracht zieht, kann man es verstehen, daß ein vorsichtiger Direktor darauf verzichtet, eine solche Anfängerin durchzusetzen, und sich lieber eine routiniertere Schauspielerin nimmt. Die Nachfolgerin Klara Zieglers, Fräulein Heintz, die auch das Käthchen von Heilbronn und ähnliche Rollen spielen konnte, war dem Direktor in jeder Hinsicht bequemer. — Klara Ziegler wurde mit der Erklärung, daß sie für die Bühne absolut unfähig sei, entlassen.

Wie dieser Ausspruch aufzufassen ist, geht aus Possarts und auch aus Klara Zieglers eigenen Aufzeichnungen deutlich hervor. Man kann aus dieser ganzen Angelegenheit wohl auf die Rücksichtslosigkeit Schwemmers, aber nicht auf Urteilslosigkeit oder gar Dummheit Becquignolles' schließen. Die unerhörte Ungerechtigkeit, die in dieser Entlassung lag, bleibt selbstverständlich trotz meiner einschränkenden Erklärungen vollkommen bestehen.

Obwohl Klara Ziegler die Ursachen ihres unverschuldeten Mißerfolges deutlich durchschaute, reiste sie sehr entmutigt zu ihren Verwandten nach Berlin und dachte sogar zeitweilig daran, der Bühne zu entsagen, bis ein Zufall es anders entschied.

Durch den Schauspieler Gustav Karl Berndal[20]), der sie auf einer Abendgesellschaft ihrer Verwandten deklamieren hörte, wurde der Intendant des Berliner Hoftheaters, Botho v. Hülsen, auf sie aufmerksam gemacht. Kurze Zeit später erkrankte Auguste Crelinger sehr plötzlich, und Klara Ziegler wurde von der Intendanz ersucht, am nächsten Tage die Oberpriesterin in „Hermann der Cherusker" zu spielen[21]). „Ich hatte die Künstlerin gerade in dieser Rolle zum ersten Male und leider auch zum letzten Male zwei Tage vorher gesehen, und das Wagnis erschien mir, theils als Anfängerin, und weil ich in Berlin überhaupt noch nicht gespielt, doppelt gefährlich. Ich telegraphierte in meiner Sorge an Christen nach München, derselbe rieth

[20]) Gustav Karl Berndal war seit 1854 als Held und Charakterspieler am Berliner Hoftheater tätig.

[21]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", handschriftl. Manuskript S. 6—7.

mir entschieden ab. Nachdem ich meine Absage der Intendanz mitgetheilt, erhielt ich den Bescheid, über meine Zeit nach Belieben verfügen zu wollen. Trostlos kehrte ich nach München zurück! " — Im Jahre 1863 begleitete Klara Ziegler ihren Lehrer Christen, der sich noch einmal von ihrem Talente überzeugen wollte, auf eine Gastspielreise nach Regensburg und Ansbach. Sie erntete als Donna Diana[22]), als Marianne[23]), als Johanna und als Adele[24]) wieder großen Beifall. Durch diesen neuen Erfolg gewann Klara Ziegler die feste Überzeugung, daß sie sich auf der Bühne durchsetzen würde, und daß ihr Talent groß genug wäre, ihre lang aufgeschossene Gestalt vergessen zu machen.

Kurze Zeit später wurde Klara Ziegler von Direktor Engelken, der sie schon früher als Johanna gesehen hatte und mit Christen persönlich befreundet war, für ein monatliches Gehalt von 50 Gulden[25]) auf ein Jahr (1863/64) an das Ulmer Stadttheater engagiert. Während dieses Ulmer Engagements ist Klara Ziegler sehr vielseitig beschäftigt, wie sie in ihrer Selbstbiographie[26]) ausdrücklich betont:

„Dort spielte ich Alles! Junge und alte, große und kleine Rollen und studierte während dieser Zeit den größten Teil meines klassischen Repertoires."

Begeisterte und überschwengliche Kritiker haben später anläßlich ihres Vicomte von Letorieres und ihrer Lustspielrollen von der Vielseitigkeit ihrer Schauspielkunst gesprochen und dabei auch auf diese Anfängerjahre in Ulm und später am Münchener Volkstheater hingewiesen. Eine solche Darstellung ist eine Entstellung der tatsächlichen Verhältnisse.

In Ulm hat Klara Ziegler jede Rolle[27]) spielen müssen, die ihr der Direktor zuwies und die gerade im Rahmen und Interesse dieses Provinztheaters lag. Es handelte sich dabei meist um Rollen, die ihrer schauspielerischen Veranlagung nicht entsprachen und ganz außerhalb ihres Faches standen. Es ist deshalb eine ziemlich starke Behauptung, auf Grund dieser heterogenen Beschäftigung ohne weiteres auf eine schauspielerische oder gar künstlerische Vielseitigkeit zu schließen. Klara Ziegler ist im Gegenteil während ihrer Anfängerjahre nur ganz selten, und dann in Rollen, die ihrem Fach entsprachen oder mindestens sehr

[22]) „Donna Diana" oder „Stolz und Liebe". L. 4 n. d. Span. d. Augustin Moretto v. Karl August West.
[23]) „Marianne" oder „Ein Weib aus dem Volke". Sch. 5 v. W. Friedrich.
[24]) „Ein armer Spinner", L. 2 v. A. Christen.
[25]) Im zweiten Monat wurde ihr Gehalt auf 60 Gulden erhöht.
[26]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", handschriftl. Manuskript S. 8.
[27]) Vergl. das von mir für das Münchener Theater-Museum zusammengestellte „Chronologische Verzeichnis über Klara Zieglers Auftreten vom 21. Februar 1862 bis zum 27. April 1903".

nahe lagen, durch eine besondere Leistung aufgefallen. Im allgemeinen war sie eine durchaus mittelmäßige Anfängerin, bei der von wirklicher Vielseitigkeit gar keine Rede sein kann. Es ist das Verdienst von F. Albrecht, dem Redakteur der „Ulmer Schnellpost", in seinen Kritiken schon frühzeitig auf ihre Begabung als Tragödin hingewiesen zu haben. Neben der Beschäftigung in den für eine Provinzbühne damaliger Zeit ganz unerläßlichen Volksstücken wurde Klara Ziegler von Zeit zu Zeit auch in bedeutenderen Rollen herausgestellt. Sie spielte die Medea in Grillparzers gleichnamigem Trauerspiel, die Elisabeth in Schillers „Maria Stuart" und in Laubes „Graf Essex", die Kunigunde in Kleists „Käthchen von Heilbronn" und die Marquise von Pompadour in Brachvogels Trauerspiel „Narziß". Bei ihren Darstellungen fiel bereits damals ihr schönes, außergewöhnlich klangvolles Organ auf, das aber noch nicht genügend beherrscht wurde. Von einer wirklich künstlerischen Gestaltung kann weder bei ihrem Spiel noch bei der stimmlichen Ausgestaltung ihrer Rollen gesprochen werden, da ihr die notwendige Technik noch vollkommen fehlte. Das Positive ihrer Leistung bestand im wesentlichen in der Schönheit ihrer Stimmbegabung. — Die geistige Erfassung ihrer Rollen in diesen Anfängerjahren läßt sich an Hand der dürftigen Kritiken nicht im einzelnen feststellen. Meiner Meinung nach dürfen wir bei der jungen Klara Ziegler wohl kaum eine besondere oder auch nur ausreichende geistige Erfassung und Nüancierung ihrer Rollen voraussetzen. Eine ungenügende, ungeistige und oft wenig innerliche Rollenauffassung ist ihr später, als sie auf der Höhe ihres künstlerischen Schaffens und Könnens stand, immer wieder zum Vorwurf gemacht. Es ist deshalb kaum wahrscheinlich, daß die Anfängerin Qualitäten besessen hat, die ihr später vollkommen verloren gegangen sein sollten. Als Beweis für meine Behauptungen verweise ich auf eine Skizze von Klara Ziegler, in der sie ihr erstes Auftreten als Medea in Ulm geschildert hat. Aus dieser Darstellung dokumentiert sich eine erstaunliche Unreife, die auf eine ganz äußerliche Rollengestaltung und Erfassung schließen läßt.

Als das Ulmer Theater Ostern 1864 geschlossen wurde, nahm Klara Ziegler ein Engagement an das Linzer Stadttheater an. Hier ist sie aber nur ein einziges Mal, als Donna Diana, aufgetreten und hat ihr Engagement, scheinbar gegen eine Gastspielverpflichtung für 1865, sofort wieder gelöst. In ihrer Selbstbiographie heißt es:

„Glücklicher Weise konnte ich Linz sehr bald verlassen, denn die Verhältnisse des Theaters waren so entsetzlich schlecht und für mein Fach gar keine Aussicht[28]), so daß ich dort künstlerisch zugrunde ge-

[28]) Die Richtigkeit dieser Behauptung läßt sich aus Entschs „Bühnenalmanach", Jahrgang 1865 S. 192 nachprüfen. In Linz wurden fast ausschließlich leichte Stücke gegeben; das große Drama und ernste Schauspiel wurde nicht gepflegt.

gangen wäre. Wieder kehrte ich nach München zurück mit dem traurigen Bewußtsein, noch keinen Schritt vorwärts gekommen zu sein, und nahm abermals ein Engagement bei Engelken für Ulm an."

Diese zwei Jahre am Ulmer Stadttheater (1863/65) haben Klara Ziegler Gelegenheit gegeben, sich Bühnensicherheit und schauspielerische Routine anzueignen. In demselben Sinne wirkte auch ihr Engagement am „Münchener Aktien-Volks-Theater" (1865/67), das Direktor Engelken 1865 übernahm. Hinsichtlich ihrer Beschäftigung in ernsten Stücken bedeutete dies allerdings wirtschaftlich bessere Engagement, in dem sie monatlich 125 Gulden[29]) erhielt, im Vergleich mit ihrer Beschäftigung in Ulm einen Rückschritt. Otto Weddigen hat in seiner „Geschichte der Theater Deutschlands" ausdrücklich darauf hingewiesen, daß das Repertoire des Münchener Volkstheaters „das ernste Schauspiel und die Klassiker" ausschloß[30]). Klara Ziegler mußte in diesem Engagement sehr heterogene Rollen spielen und häufig in Possen und Gesangsstücken auftreten. Ihre meist gespielte, oder besser gesagt: gesungene Rolle, war die öffentliche Meinung in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt".

Zur Einstudierung der Rollen stand im allgemeinen nur sehr wenig Zeit zur Verfügung. Von der Marguerite Gautier in Dumas „Kameliendame" und von der Baronin Palmer im „Gesandschafts-Attaché" von Meilhac erwähnt Klara Ziegler[31]) beispielsweise, daß sie beide Rollen innerhalb vier Tagen habe einstudieren müssen. Durch diese intensive Beschäftigung erwarb sie sich allmählich eine solche Sicherheit in der Anwendung ihrer Mittel, daß sie in geeigneten Stücken durch ihr wirkungsvolles Spiel und durch ihre melodische Stimme schon einige äußere Erfolge errang. Das gilt zum Beispiel von der Freifrau von Hohenstein in A. Mays „Amnestie", von der Gräfin Ida Zamainska in Vacanos „Ketten" und von Mosenthals „Deborah".

Während ihrer zweijährigen Tätigkeit am Münchener Volkstheater erhielt Klara Ziegler von verschiedenen Hoftheatern Engagementsanträge. Sie war im Begriff, sich für Meiningen zu entscheiden, als ihr der bekannte Berliner Theateragent Ferdinand Röder riet, ein Engagement nach Leipzig anzunehmen. Durch seine Vermittlung gastierte sie im Juli 1865 am Leipziger Stadttheater[32]), und zwar am 16. Juli als Donna Diana — (Lewinsky vom Wiener Burgtheater spielte den Perin) — und am 22. Juli als Deborah. Ihr Erfolg war so durchschlagend, daß Direktor von Witte sie bei einem steigenden Ge-

[29]) Diese Ausgabe stützt sich auf das „Tagebuch" Klara Zieglers. Die Behauptung Dr. Mayerhofers auf S. 13 ist nicht richtig. 175 Gulden hat Klara Ziegler nur in den letzten Monaten bekommen.

[30]) Otto Weddigen, „Geschichte der Theater Deutschlands", Bd. 2, S. 909.

[31]) Klara Ziegler, „Tagebuch", 27. März 1867.

[32]) Vergl. Hermann Georg Müller, „Das Stadt-Theater zu Leipzig". S. 42.

halt von 1200 Talern jährlich auf drei Jahre engagieren wollte. Klara Ziegler nahm nur auf ein Jahr an, denn es war schon damals ihr Ziel, sobald als möglich nach München zurückzukehren, wo sie nach dem Leipziger Engagement eher Aussicht auf wirkliche Beschäftigung hatte. Sie so weit und so schnell dahin gebracht zu haben, ist das große Verdienst Adolf Christens, der nicht nur ihr erster Lehrer, sondern schon damals ihr ständiger Freund und Berater gewesen ist. Während ihres Engagements am Münchener Volkstheater hat Christen, der ein erfahrener Schauspieler und Bühnenpraktiker war, mit Klara Ziegler weiter gearbeitet und ihr die großen Heroinenrollen einstudiert, so daß sie mit solchen in Leipzig erfolgreich gastieren und sich dann dort schnell als Heroine durchsetzen konnte.

Daß der Herzog von Meiningen großes Interesse an ihr gehabt hat und sie unter allen Umständen für sein Ensemble gewinnen wollte, beweist der schon bei den Quellen zitierte Brief aus Bad Liebenstein.

„Geehrtes Fräulein!

Herr v. Bodenstedt hat mir den Brief vorgelegt, den Sie Direktor Grabowsky geschrieben haben. — Letzterer war beauftragt, Ihnen in Bezug auf die Verbindlichkeiten, welche Sie für das Theater von Leipzig eingegangen sind, praktische Ratschläge zu geben.... Ein letztes Mittel, um in L. nicht engagiert zu werden, gäbe es freilich noch, näml. das, schlecht dort zu spielen. Dies ist freilich ein Mittel, zu dem Sie sich schwer entschließen werden.

v. Bodenstedt sagt mir, daß Sie im Besitze sehr bedeutender Mittel sind. Ist dies, wie ich nicht zweifle, so dürfte kaum für Ihre Zukunft etwas glücklicher sein, als der Umstand, unter seine Leitung zu kommen; denn bei seinem Kunstverständnis und bei seinem Eifer jedem begabten Mitgliede meiner Bühne vorwärts zu helfen, würden Sie für Ihre wahrhaft künstlerische Ausbildung bei Niemand mehr profitieren, als bei ihm, und einst, wenn Sie unsere Bühne verlassen wollten, ganz anders auftreten können, als nach Verlassen der Leipziger Bühne, welche, wenn auch gut, doch nicht einen Intendanten bietet, wie v. Bodenstedt und kein so klassisches Repertoire, wie das unsere. Eine „Kleopatra" würden Sie in Leipzig wohl kaum zu spielen bekommen! — Es haben sich für Ihr Fach bereits viel Damen gemeldet, eine sogar ohne Honorar zu verlangen.

Ihnen würde ich den Vorzug geben und würde in Ihrem Contrakte *ausnahmsweise* auch den Paragraph streichen lassen, welcher die drei Probevorstellungen betrifft.

Hochachtungsvoll

Liebenstein, 16ten Juni 1867. GeorghzgvMeiningen."

Trotz dieses verlockenden Angebotes blieb Klara Ziegler ihren Leipziger Abmachungen treu. Nach einem glänzenden Abschied vom

Münchener Aktien-Volks-Theater als Gräfin Ida Zamainska in Vacanos „Ketten" trat sie am 7. Oktober 1867 als Brunhild in Hebbels „Nibelungen" zum ersten Mal in ihrem neuen Engagement auf.

Die Theaterverhältnisse in Leipzig waren gut, obwohl Direktor von Witte kein Glück hatte und sich nicht durchsetzen konnte. Durch die Anfeindungen und Angriffe der Presse wurde seine Stellung schließlich so unhaltbar, daß er sie noch vor Ablauf der Spielzeit aufgab und das Theater an Heinrich Laube abtrat[33]).

Laube hat sich über die Leipziger Theaterverhältnisse in seinem „Norddeutschen Theater" eingehend geäußert und in diesem Zusammenhang auch Herrn von Witte als Regisseur und Direktor gewürdigt. [34])„Herr von Witte, mein Vorgänger in der Leipziger Direktion, ist ein gebildeter Mann..... Herr v. Witte hatte eine genaue Kenntnis davon, was zu einem guten Schauspiele erforderlich sei; auch verstand er selbst eine sachgemäße Inszenesetzung. Sie mit einer Regelmäßigkeit auszuführen, gestattete ihm, wie er sagte, sein Gesundheitszustand nicht."

Ganz ähnlich hat sich Ludwig Barnay, der damals in Leipzig engagiert war, in seinen „Erinnerungen" ausgesprochen. Er schreibt[35]):

„Witte war ein sehr erfahrener, tüchtiger Theaterleiter mit eminentem dramaturgischen Blick und Geschick. Er war damals in Leipzig sehr bequem geworden; wenn er sich aber für etwas, wie beispielsweise für die erste Aufführung von Laubes „Böse Zungen" oder für Hebbels „Judith" besonders erwärmte, dann verstand er es wie kein anderer, den Darsteller für seine Aufgabe zu begeistern und zu erwärmen."

Hier in Leipzig unter von Wittes Leitung hatte Klara Ziegler Gelegenheit, ihre großen Rollen auf der Bühne zu erproben. So schuf sie sich die Grundlagen ihres Repertoires, mit dem sie dann über dreißig Jahre lang gastiert hat. Dabei ist es charakteristisch für ihren Stil, daß sie nicht als „jugendliche Heldin" begonnen und sich allmählich zur „Heldenmutter" entwickelt, sondern von Anfang an Rollen beider Gebiete mit ihrem frescoartigen Stil gestaltet hat. Dank ihrer großartigen Mittel und vor allem dank Christens gründlicher Ausbildung und eines intensiven Rollenstudiums während ihres Münchener Engagements wurde sie in Leipzig in wenigen Monaten eine wirkungsvolle Heroine, die bereits die Aufmerksamkeit der ersten Theater auf sich lenkte[36]): „Elisabeth" („Essex"), „Medea", „Gräfin Orsina", „Iphigenie", mit welch letzterer Rolle sie im Jahre 1868 das neue Stadttheater mit sensationellem Erfolge eröffnete, waren die Früchte ihrer dortigen Wirksamkeit und verbreiteten ihren Ruf in alle Welt."

[33]) Vergl. Georg Müller, „Das Stadt-Theater zu Leipzig".
[34]) Heinrich Laube, „Das Norddeutsche Theater", S. 101—102.
[35]) Ludwig Barnay, „Erinnerungen". 1. Band S. 140.
[36]) Ludwig Eisenberg, „Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im neunzehnten Jahrhundert", S. 1161.

Im Dezember 1867 gastierte Klara Ziegler am Münchener Hof- und Nationaltheater; sie trat am 15. als Johanna, am 18. als Monika[37]), am 20. als Gräfin Orsina und am 23. Dezember als Donna Isabella auf. Im Anschluß an dieses Gastspiel übersandte ihr die Intendanz einen zehnjährigen Vertrag mit Pensionsberechtigung. Durch ein Versehen des Sekretärs war die sechswöchentliche Kündigung nicht gestrichen. Deshalb sandte Klara Ziegler den Münchener Vertrag wieder zurück und unterzeichnete einen noch vorteilhafteren an das Berliner Hoftheater. Kaum war dieser Vertrag abgeschickt, als ein Telegramm aus München den Irrtum aufklärte und den abgeänderten Vertrag ankündigte. Klara Ziegler zog damals München jedem anderen Engagement vor und setzte deshalb alle Hebel in Bewegung, den Berliner Vertrag wieder zu lösen. Herr v. Hülsen, der schon seit langem eine Heroine suchte, willigte sehr ungern und nur unter einer Gegenbedingung ein: Klara Ziegler mußte einen Revers unterschreiben, wodurch sie sich verpflichtete, ohne seine Erlaubnis an keinem anderen Berliner Theater zu spielen.

Am 1. Oktober 1868 trat Klara Ziegler als Judith in Hebbels gleichnamigem Trauerspiel zum letzten Male in Leipzig auf. Bei diesem Abschiedsbenefiz war das Theater vollkommen ausverkauft und erzielte die höchste Einnahme, die bis dahin gemacht war. Der Kassenrapport[38]) nennt eine Gesamteinnahme von „1129 Reichsthalern 25 Ngr. 5 Pf.", wovon Klara Ziegler ein Drittel erhielt. An dieses sensationelle Abschiedsbenefiz reihte sich noch eine andere Ovation bei ihrer Abreise an[39]).

Die großen Hoffnungen, mit denen Klara Ziegler am 4. Oktober 1868 ihr Münchener Engagement[40]) antrat, gingen nicht in Erfüllung. Es kam sehr bald zu Konflikten, die 1874 zur Lösung ihres Vertrages führten. Der erste Grund von Klara Zieglers Unzufriedenheit lag, wie sie in ihrer Selbstbiographie[41]) auch ausdrücklich betont hat, in der ungenügenden schauspielerischen Beschäftigung. In Leipzig hatte sie im Monat durchschnittlich zwölfmal gespielt, während sie in München nicht halb so viel beschäftigt wurde. Klara Ziegler schloß deshalb im Anschluß an ein Gastspiel im März 1869 einen lebenslänglichen Vertrag mit dem Wiener Burgtheater ab, jedoch, wie sie angibt, unter der Be-

[37]) „Der Sonnwendhof", Volksschauspiel v. S. H. Mosenthal.
[38]) Kassenrapport des Neuen Stadttheaters vom 1. Oktober 1868, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.
[39]) Johannes Mayerhofer, „Clara Ziegler", S. 16—17.
[40]) Personalakt d. Kgl. H.- u. N.S., Schriftstück 2.
[41]) Klara Ziegler, „Selbstbiographie", handschriftl. Manuskript S. 17—18.
[42]) Dieser Vorbehalt wurde von der Intendanz des Wiener Burgtheaters später bestritten. Es entstanden Differenzen, die später durch eine Gastspielverpflichtung beigelegt wurden. Das Material über diese Wiener Angelegenheit befindet sich im Münchener Theater-Museum.

dingung[42]), daß sie ihren Münchener Kontrakt auf gütlichem Wege lösen könne. Am 18. Mai 1869 wandte sich Klara Ziegler durch ein Immediatgesuch an den König und bat unter ausführlicher Darlegung ihrer Gründe um Entlassung aus ihrem Vertrage:

[43])„... Zu meinem tiefen Bedauern mußte ich aber schon bald nach meinem Eintritte die Wahrnehmung machen, daß meine idealen Anschauungen von dem Berufe und der Stellung einer Künstlerin hier nicht den gedeihlichen Boden gefunden haben, und daß dem künstlerischen Streben sich hier Widerwärtigkeiten und kleinliche Hindernisse entgegensetzen, die lähmend und entmutigend zu wirken geeigenschaftet sind... Vor allem hat es mich tief geschmerzt, meinen Eifer dadurch herabgestimmt zu sehen, daß ich bis in die neueste Zeit und bis zur Rückkehr von meinem letzten Urlaube eine völlig ungenügende Beschäftigung hatte.

Nichts ist aber für den strebsamen Schauspieler von nachteiligerem Einfluß als ungenügende Beschäftigung, da solche den Schauspieler außer Routine bringt, den Ehrgeiz abstumpft und das drangvolle Streben nach künstlerischer Leistung unbefriedigt läßt."

Der König bewilligte ihr Gesuch nicht, sondern beauftragte die Intendanz, sich mit Klara Ziegler wegen der erhobenen Beschwerden ins Benehmen zu setzen. — Trotz einer wesentlichen Verbesserung und Abänderung ihres Vertrages vom 13. Juli 1869[44]) und vom 18. März 1873[45]) blieb ihre Beschäftigung ziemlich die gleiche, so daß es wiederholt zu Konflikten kam. Anläßlich einer Erkrankung an Halsdiphtherie und der daraus resultierenden Schwierigkeit der Beschäftigung kam es zu einem öffentlichen Streit mit der Intendanz, die Klara Ziegler veranlaßte, sich durch ein neues Immediatgesuch an den König zu wenden. Die Einzelheiten dieses Konfliktes sind von keiner prinzipiellen Bedeutung, doch muß darauf hingewiesen werden, daß die Intendanz auch bei diesem letzten Konflikt nicht frei von Schuld gewesen ist. In einer königlichen Entschließung vom 4. November 1874, die Klara Ziegler durch den Oberhofmarschall v. Maisen[46]) am 13. November 1874 mitgeteilt wurde, heißt es: „....Die kgl. Hofschauspielerin Clara Ziegler war nicht berechtigt, sich nach dem ausdrücklichen Verzicht auf ihren contraktlichen Urlaub für die Zeit vom 15. März bis 15. Juni l. Js. mit Brief vom 4. Mai a. c. als im contraktlichen Urlaub zu bezeichnen.

2.) Die Veröffentlichung im Theateranzeiger vom 15. Mai l. Js. überschreitet das einer kgl. Hofstelle hinsichtlich strenger Objektivität auferlegte Maß und konnte dies Verfahren von Seiner Majestät dem Könige nicht gebilligt werden."

[43]) Personalakt des Kgl. Hof- u. National-Theaters, Schriftstück 10.
[44]) Derselbe, Schriftstück 15. u ad 13.
[45]) Derselbe, Schriftstück 23 u. ad 23.
[46]) Nachlaß Klara Ziegler, „Münchener Angelegenheiten".

Gleichzeitig bewilligte der König mit dem 1. Dezember 1874 ihre Entlassung[47]). Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß Klara Ziegler in München zu wenig[48]) beschäftigt ist, und daß ihr Gesuch vom künstlerischen Standpunkt aus berechtigt war. Der zweite und ebenso starke Grund ihrer Unzufriedenheit lag aber zweifellos in materiellen Gründen. Klara Ziegler hatte auf ihren Gastspielen neben ihren schauspielerischen Erfolgen auch große Einnahmen gehabt und wollte[49]) schon aus diesem Grunde nicht länger in München gebunden sein. Wie entscheidend solche pekuniären Erwägungen bereits 1869 gewesen sind, läßt sich durch ein sehr charakteristisches Beispiel belegen.

Im April 1869 gastierte Klara Ziegler in Hamburg und bat Baron von Perfall brieflich, ihr Gastspiel bis zum 30. April ausdehnen zu dürfen. Die Antwort Perfalls[50]) lautet:

„Ertheile Urlaub bis 28. abends, wenn Sie 30. Jungfrau, 4. Antigone und 9. Nibelungen spielen. 10. reist der König ab, sein Wille sind diese drei Vorstellungen. Urlaub bis 30. daher unmöglich. Ersuche um umgehende Antwort."

Trotzdem blieb Klara Ziegler in Hamburg. Eine Ordonnanz[51]) an die Theaterkasse besagt, daß sie „wegen zweitägiger[52]) Überschreitung des Urlaubes in eine Geldstrafe zum 4. Theile der Monatsgage pro Tag 62 fl. 50 im Ganzen 125 Gulden" genommen wird. Dieser Strafe stehen in Hamburg allein für die letzten drei Vorstellungen folgende Einnahmen[53]):

28. April	Essex	397	Thaler
30.	Medea	468	„
2. Mai	Nibelungen . . .	485	„
		1350	Thaler,

d. h. 4050,— M. gegenüber, so daß Klara Ziegler trotz der Strafe allein durch die Urlaubüberschreitung ein Plus von 3857,50 M. macht. Aus solchen wirtschaftlichen Erwägungen erklärt es sich, daß Klara Ziegler in erster Linie an ihren Gastspielen interessiert war, und daß sie ihren Münchener Vertrag unter allen Umständen lösen wollte. Das Engagement mit dem Wiener Burgtheater bedeutete 1869 für sie eine

[47]) Personalakt d. Kgl. H.- u. N.S., Schriftstück 33.

[48]) Vergl. die Repertoireliste.

[49]) Vergl. den Brief von H. Marr vom 2. Mai an Baron von Perfall. Personalakt des Kgl. H.- u. N.S., Schriftstück 7 b.

[50]) Derselbe, Schriftstück 5b.

[51]) Derselbe, Schriftstück 8a.

[52]) Klara Ziegler scheint 2 Tage Nachurlaub bekommen zu haben, da die Geldstrafe nur für 2 Tage festgesetzt ist, obwohl sie 4 Tage länger in Hamburg geblieben ist, als ihr durch das erwähnte Schreiben (Schriftstück 5b) bewilligt war. Belege über diesen Nachurlaub ließen sich nicht feststellen.

[53]) Ein genaueres Verzeichnis aller Gastspieleinnahmen findet sich in Klara Zieglers Tagebuch.

große wirtschaftliche Verbesserung und vor allem größere Freiheit. Es gewährte ihr einen lebenslänglichen Kontrakt mit Pensionsberechtigung, der ihr jährlich 6 Monate Urlaub garantierte. Diese Verhältnisse hatten sich durch die immer zahlreicheren Gastspielanträge bald dahin verschoben, daß jeder feste Vertrag im Vergleich mit ihren Gastspielen nur wenig mehr zu bedeuten hatte und daß Klara Ziegler deshalb vollkommen frei sein wollte. Wie groß ihre Einnahmen gewesen sind, läßt sich an Hand einiger Beispiele aus ihrem Tagebuch deutlich übersehen:

1870	27. April—14. Mai: Breslau	5253 Thaler
1871	2. Mai—17. Mai: Berlin	3480 Thaler
1872	15. März—15. Sept.: Gesamteinnahme	44 747 Gulden
1873	20. Mai—19. Juni: Wien	13 000 Gulden
1875	23. Okt.—14. Nov.: Breslau . . .	16 794 Mark
1878	19. Februar—28. Februar: Düsseldorf .	7362 Mark
1886	30. Sept.—30. Okt.: Breslau	9619 Mark
1891	13. April—28. April: Köln	3990 Mark
1894	24. Okt.—30. Okt.: Kiel	1381 Mark
1900	6. Dez.—13. Dez.: Düsseldorf	1900 Mark

Es ist wahrscheinlich, daß dies die größten Einnahmen sind, die ein Schauspieler ihrer Zeit erzielt hat, und die in der Theatergeschichte ganz vereinzelt dastehen.

Aus diesen Zahlen wird nebenbei auch erwiesen, daß Klara Ziegler schon früh in der Lage war, sich selbst eine Villa erbauen zu lassen. Die in München oft vertretene Auffassung, König Ludwig habe ihr das Haus an der Königinstraße errichten lassen, entbehrt jeder Grundlage. Tatsache dagegen ist, daß Klara Ziegler für ihre Mitwirkung in den Separatvorstellungen sehr kostbare und historisch wertvolle Geschenke[54]) erhalten hat, die zum größten Teil noch heute im Theatermuseum zu sehen sind.

Seit ihrem Austritt aus dem Verbande des Münchener Hoftheaters am 1. Dezember 1874 hat Klara Ziegler mit einer einzigen größeren Unterbrechung, vom Januar 1882 bis November 1884, bis zum Jahre 1903 gastiert und ist fast in allen größeren Städten Deutschlands sowie in Amsterdam und Petersburg aufgetreten. Eine innere künstlerische Entwicklung hat ihre Rollengestaltung und ihr Stil nicht durchgemacht, wie sich aus den Kritiken deutlich verfolgen läßt. Die ausführlichen Hamburger und Wiener Kritiken aus dem Frühjahr 1869 betonen ganz dieselben Mängel und Vorzüge, die auch in den Berliner Kritiken von 1888/89 hervorgehoben werden. Die künstlerische Entwicklung, wenn man dieses Wort überhaupt gebrauchen will, besteht fast ausschließlich in der Vervollkommnung ihrer stimmlichen und darstellerischen Technik,

[54]) Ein ausführliches Verzeichnis findet sich bei Viktor Schwannecke, „Führer durch das Theatermuseum der Klara Ziegler-Stiftung", S. 21—23.

während die Rollenauffassung im Grunde genommen dieselbe blieb. Sie wurde oder, besser gesagt, war eine ausgesprochene Virtuosin, die mit einer sehr beschränkten Anzahl von Rollen immer wieder neue Erfolge und Auszeichnungen errungen hat. Ihre Gastspiele glichen einem jahrelangen Triumphzug, der reich an äußeren Anerkennungen war. Sie erhielt sieben goldene Medaillen für Kunst und Wissenschaft[55]) und zahlreiche Ehrengeschenke und Auszeichnungen. Klara Ziegler hat einen großen Wert auf diesen äußeren Erfolg gelegt und alle Geschenke und Ehrungen, die ihr zuteil geworden sind, in ihrem Tagebuch aufgezeichnet. Eine Liste über ihre Hervorrufe und die erhaltenen Blumen ist ein charakteristisches Beispiel für diese hinsichtlich ihrer Kunst maßlos eitle Tragödin.

Im Jahre 1885 wurde Klara Ziegler zum Ehrenmitglied des Kgl. Münchener Hof- und Nationaltheaters ernannt[56]) und spielte von nun ab wieder Jahr für Jahr einige Male in München.

Im Jahre 1888 nahm Klara Ziegler nach langem Drängen ihres Freundes Ludwig Barnay[57]) ein längeres Engagement an das Berliner Theater an und spielte in der Eröffnungsvorstellung mit großem Erfolge die Marfa im „Demetrius". Es handelt sich aber auch bei diesem Engagement, wie sich aus Barnays Briefen[58]) feststellen läßt, im Grunde genommen doch nur um eine sehr lose Verbindung, so daß man ihr Wirken am Berliner Theater (1888/89) als ein längeres Gastspiel ansprechen muß. Daß dieses längere Verweilen und Wirken innerhalb eines geschlossenen und dazu künstlerisch so bedeutenden Ensembles ermöglicht wurde, ist nur der großen Geduld und Rücksicht Barnays zuzuschreiben. Im Grunde genommen hat Klara Ziegler seit 1874 nurmehr gastiert.

Anläßlich ihres 60. Geburtstages wurde Klara Ziegler noch einmal eine große Huldigung und Ehrung zuteil, die den Abschluß der öffentlichen Ehrungen bildet. In dem ausführlichen Bericht der „Münchener Allgemeinen Zeitung"[59]) heißt es:

„Um 1 Uhr fahren in großer Uniform die Prinzen Ludwig Ferdinand und Alfons von Bayern zu persönlichen Glückwünschen vor.

Der offizielle Festakt findet mit dem Erscheinen der Deputationen der Deutschen Bühnengenossenschaft, an deren Spitze Oberregisseur Savits, um 1½ Uhr statt. Sie bereiten Klara Ziegler eine Ehrung, wie sie seit Devrient keinem Künst-

[55]) Aufgeführt bei Schwannecke, S. 27.
[56]) Personalakt des Kgl. H.- u. N.S., Schriftstück 37/38.
[57]) Vergl. Ludwig Barnay, „Erinnerungen".
[58]) Briefe von Ludwig Barnay an Klara Ziegler aus den Jahren 1887/89, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.
[59]) „Münchener Allgemeine Zeitung" vom 28. April 1904, S. 9—10.

ler mehr geworden. Eine große goldene Klara-Ziegler-Medaille von prächtiger künstlerischer Prägung wird ihr mit einer formschönen, tiefempfundenen Ansprache des Oberregisseurs Savits feierlich überreicht."

Wenn diese öffentliche Feier auch in erster Linie der „Künstlerin" galt, so zeugt sie doch gleichzeitig von einer großen persönlichen Beliebtheit. Klara Ziegler war in der Tat eine sehr liebenswürdige, edle und hochherzige Frau, die sich einer allgemeinen Achtung und Wertschätzung erfreute. Über die Frau und den Menschen Klara Ziegler hat sich Ludwig Barnay, der seit 1867 mit ihr befreundet war und sie sehr genau kannte, ausführlich geäußert[60]).

„Klara Ziegler ist der ehrenwerteste, treueste, argloseste und zuverlässigste Charakter, den man am deutschen Theater finden kann. Eine ausgezeichnete Schwester, eine brave Gattin, eine treue Mutter, eine Kollegin von durchaus vornehmer Gesinnung, eine zuverlässige Freundin, eine liebenswerte, prächtige Person und die ehrlichste Künstlerin. Mit Freuden und aus vollster Überzeugung gebe ich ihr all diese Ehrentitel. — — — —"

Dieses Lob Barnays ist wirklich berechtigt. Klara Ziegler war ein lauterer Charakter, ein einfacher und bescheidener Mensch, der von seinem Privatleben wenig Aufsehen machte und fast zurückgezogen lebte. Bis zu Christens Tod (13. Juli 1883), den sie trotz seines vorgeschrittenen Alters, sicherlich auch aus Dankbarkeit und menschlicher Anhänglichkeit am 11. August 1876 geheiratet[61]) hatte, war sie diesem eine fürsorgliche Gattin und ihrer Stieftochter eine gute Mutter. Ihre Ehe mit dem über 30 Jahre älteren Manne scheint sehr harmonisch gewesen zu sein und durch die gemeinsame Begeisterung für das Theater beide auch geistig eng verbunden zu haben, so daß Klara Ziegler sich noch 20 Jahre nach Christens Tode getrieben fühlt, für die Autorschaft seiner Regieideen einzutreten[62]). Christen hat wohl, wie das bei Schauspielerehen zwischen einem Regisseur und einer Schauspielerin oft der Fall ist, mit Klara Ziegler ständig weitergearbeitet, wie ihre Regiebücher zeigen, die in ihrer Anlage stark auf Christens Bühnenpraxis zurückgehen. — Seine Krankheit und sein Tod hat sie menschlich so sehr erschüttert, daß sie der Bühne fast drei Jahre fernblieb und ihrem ersten Wiederauftreten mit großer Angst ent-

[60]) Ludwig Barnay, „Erinnerungen". Band 1, S. 145.

[61]) Vergl. Klara Zieglers Eintragung ins „Tagebuch", in dem sie einen rücksichtslosen Brief ihrer Mutter vermerkt, die dieser Ehe sehr ablehnend gegenüberstand.

[62]) Vergl. Klara Zieglers Brief an Possart vom 6. Juli 1906 anläßlich des Nachrufes für Lautenschläger, in dem sie diesem zugeschriebene Neuerungen für Christen in Anspruch nimmt und ihren Standpunkt zu beweisen versucht.

gegen sah[63]). Sie hat sich dann nicht wieder verheiratet und lebte bis zu ihrem Tode mit ihrer unverheirateten Stieftochter Elisabeth Christen zusammen, die ihr auf allen Gastspielreisen eine treue Begleiterin gewesen ist.

Es ist sehr bezeichnend für Klara Zieglers Charakter, daß sie im Hinblick auf ihre immensen Einnahmen äußerst sparsam gelebt und gewirtschaftet hat. Selbst einen großen Teil ihrer Kostüme hat sie mit ihrer Stieftochter zusammen hergestellt. Von welchem Künstler oder von welcher Künstlerin, die ähnlich hohe Einnahmen gehabt hat, könnte man sonst eine so bescheidene Lebensführung feststellen, die in Anbetracht ihrer Kinderlosigkeit noch höher anzuschlagen ist.

Als Künstlerin freilich offenbarte Klara Ziegler auch andere Züge. Ihr ganz unbeschreiblicher Erfolg, der sie im Triumph über alle deutschen Bühnen führte, entwickelte in ihr schon früh eine künstlerische Überheblichkeit, die ihr im Privatleben fremd war. Der Beifall der breiten Masse des Publikums erweckte in ihr die Vorstellung, daß ihre Kunst über jede Kritik erhaben sei. Mit einem anmaßenden Hinweis auf ihre äußeren Erfolge stieß sie jede tadelnde Kritik zurück und verharrte in ihrem Stil. Durch diese Unbeirrbarkeit, die von keiner Skepsis geschwächt war, wurde das Repräsentative ihrer Darstellung gestärkt und von innen heraus gesteigert und zum Hauptcharakteristikum ihrer Schauspielkunst. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß dieser Zug schließlich ins allgemein Menschliche überschlug und bei Klara Ziegler eine repräsentative Gesamthaltung auslöste, die ihr zunächst fremd war.

Ein mit zunehmendem Alter sich steigerndes Geltungsbedürfnis führte Klara Ziegler zu den schon erwähnten Schreibereien, die zwar inhaltlich belanglos aber als Tatsache äußerst charakteristisch sind. Die vorhandenen Datierungen zeigen, daß Klara Ziegler auch als gereifte Frau und große Schauspielerin sehr einfältiges Zeug geschrieben hat, sobald sie die Grenzen ihres schauspielerischen Wissens überschritt. Die inhaltlich höher gegriffenen Auseinandersetzungen aus früheren Jahren sind zweifellos von Christen beeinflußt, dessen Stil uns aus dem Immediatgesuch Klara Zieglers, das von ihm verfaßt ist, bekannt ist.

Trotz dieser bei einer Schauspielerin verständlichen und verzeihlichen Eitelkeit war Klara Ziegler ein grundanständiger Charakter, der auch innerlich von hohem Standesbewußtsein getragen wurde und bereit war, für wohltätige und kulturelle Aufgaben einzutreten. Die Wiener Musikausstellung brachte sie auf die Idee, eine Sammelstätte für die Schätze des Theaters zu begründen. Durch ihr Testament, in dem sie die Schenkung ihres Hauses und ihrer Sammlungen sowie

[63]) In ihrem Tagebuch schreibt sie unter dem 5. November 1884: „Ich betrat die Bühne mit Zittern und Zagen."

ihres großen Vermögens verfügte, errichtete sie die „Clara-Ziegler-Stiftung", aus der das heutige Münchener Theater-Museum hervorgegangen ist. Wenn bei dieser Schenkung auch ein gut Teil Eitelkeit mitgesprochen haben mag, und sich nicht alle Vorschläge hinsichtlich der Ausgestaltung ihrer Stiftung verwirklichen ließen, so ist doch sie die eigentliche Begründerin des Münchener Theater-Museums. Trotz seines kurzen Bestehens hat sich bereits gezeigt, wie überaus fruchtbar Klara Zieglers Vermächtnis geworden ist. Schon heute sind die Bestände des Münchener Theater-Museums so reichhaltig, daß der weitaus größte Teil magaziniert ist und der Öffentlichkeit nur allmählich durch Sonderausstellungen vorgeführt werden kann. Als großzügige Begründerin dieses Museums verdient Klara Ziegler einen besonderen Ehrenplatz in der Theatergeschichte, in der sie zugleich als die letzte große Tragödin des neunzehnten Jahrhunderts ihre Bedeutung hat.

Kapitel 3.

Die physischen Mittel der Schauspielkunst Klara Zieglers.

Klara Zieglers Gesamterscheinung und äußere Mittel waren so außergewöhnlich, daß sie von sich aus die Grenzen für ihre Schauspielkunst festlegten und sie zur Heroine stempelten. Ein anderes Fach kam schon rein körperlich gar nicht in Frage.

Adolf Christen hat Klara Ziegler bereits bei ihrer ersten schauspielerischen Prüfung darauf aufmerksam gemacht, daß ihre abnormen Mittel unter Umständen ein großes Hindernis für sie bilden könnten. Seine Befürchtungen haben sich bald bestätigt, denn Klara Ziegler wurde in Breslau als unfähig von der Probe geschickt. In Wahrheit lag der Grund für diese brüske Zurückweisung nicht in einer mangelhaften Leistung, sondern in dem Übermaß ihrer körperlichen und sprachlichen Mittel, die von der jungen Anfängerin selbstverständlich damals noch nicht genügend beherrscht wurden.

Aber von diesen Anfängerjahren abgesehen, in denen sich noch ein Mißverhältnis zwischen den grandiosen Mitteln und einem geringen schauspielerischen Können störend bemerkbar machte, ist gerade das körperliche Material der entscheidende Faktor für Klara Zieglers schauspielerischen Erfolg geworden. Nachdem sie sich erst einmal eine sichere Spieltechnik erworben und sich in ihrem adäquaten Fach durchgesetzt hatte, war Klara Ziegler durch den Gesamtkomplex ihrer äußeren Darstellungsmittel allen anderen Heroinen überlegen. — Ihre einzigartigen physischen Mittel eigneten sich von Natur aus vorzüglich für die meisten Rollen, die sie verkörperte, und ihre Heldinnen und Heldenmütter gewannen dadurch an äußerlicher Glaubwürdigkeit. Ohne ihre überlegenen Mittel würde Klara Ziegler kaum einen solchen Erfolg errungen haben.

Klara Zieglers Gestalt, die ihr zu Beginn ihrer Laufbahn so hinderlich war, ist bald von allen Seiten gelobt und bewundert worden. Aus der überschlanken, etwas knochigen und mageren Anfängerin war in kurzer Zeit eine stattliche Heroine geworden, deren wohlausgeglichene Erscheinung imponierend wirkte.

Oskar Blumenthal spricht in einer Rezension[1]) von „dem starken bestrickenden Zauber ihrer Gestalt"; der „Augsburger Kurier"[2]) be-

[1]) „Berliner Tageblatt" vom 29. März 1876.
[2]) „Augsburger Kurier" vom 22. Dezember 1885.

zeichnet sie als eine „Erscheinung von nie gesehener Majestät". Andere Kritiker nennen ihre Gestalt: hoch, übergroß, stattlich, prachtvoll, imponierend, kraftvoll, heldenhaft, mächtig, königlich, ausgeglichen oder bestrickend. Diese Attribute ziehen sich durch alle Kritiken und ließen sich hundertfach belegen. Die volle Berechtigung dieses Lobes läßt sich aus den Bildern deutlich erkennen. Klara Ziegler war wirklich vom Scheitel bis zur Sohle eine Heroine, die in ihrer übergroßen heroischen prachtvollen Erscheinung einzig dasteht. Mit dieser Feststellung ist gleichzeitig ein Mangel ausgesprochen, der oft auch störend in Erscheinung getreten ist. Klara Ziegler war nämlich so groß, daß sie die meisten Mitspieler fast um Haupteslänge überragte. Aus diesem Umstande ergaben sich im Ensemblespiel Größenverhältnisse, die für den Gesamteindruck recht ungünstig waren. Es geht nicht an und widerspricht unseren Vorstellungen, daß die Judith den Holofernes, oder die Brunhild den Siegfried körperlich derart überragt.

Dieser Mangel ihrer übergroßen Gestalt ist ganz besonders in ihren Lustspielrollen und in der Rolle des Vicomte von Letorieres hervorgetreten und auch von einem Teil der Presse getadelt worden. Die Kritik einer Grazer Zeitung[3]) bezeichnet Klara Zieglers Vicomte von Letorieres äußerlich als ganz unmöglich und sieht in der Wahl dieser Rolle, die außerhalb ihres Faches liegt, eine bedauerliche Verirrung. Im Verlauf der Ausführungen heißt es:

„Frl. Ziegler bietet als junger Mann ein Bild, das alle Illusionen zerstört, und wenn ein junger Mann existierte, der wirklich so aussähe wie der Vicomte von Letorieres des Frl. Ziegler, so würden ihm sicher nicht die Herzen aller Frauen zufliegen, sondern er wäre nur ein Gegenstand der Bewunderung für die Gassenjugend, die ihm stets eine heitere Suite bilden würde . . . wenn wir auch zugeben, daß Frl. Ziegler die Rolle mit vornehmer Einfachheit, meisterhaft in Wort und Ton, Blick und Gebärde gespielt und stürmischen Beifall gefunden hat." Für mich kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß dieser Tadel in vollem Umfange berechtigt ist, trotzdem eine große Anzahl von Kritiken den Vicomte Klara Zieglers ausschließlich lobt und auf die äußere Verkörperung der Rolle nur wenig oder gar nicht eingeht. An Hand der Breslauer Photographien läßt sich einwandfrei feststellen, daß Klara Ziegler als Vicomte im schlechten Sinne kolossal gewirkt und den äußeren Anforderungen dieser Rolle nicht entsprochen hat. Die Griseldis[4]) der Breslauer Photographie konnte unmöglich ein Vicomte von Letorieres[5]) sein.

Klara Ziegler hat stets großen Wert darauf gelegt, äußerlich einer

[3]) „Grazer Zeitung" vom 26. September 1878.
[4]) Klara Ziegler als Griseldis, Photographie von Raschkow, Breslau.
[5]) Klara Ziegler als Vicomte, Photographie von Raschkow, Breslau.

griechischen Statue zu gleichen, und hat in ihrem Spiel und Gestus bewußt derartige Anklänge gesucht. Diesem Ideal hat ihr Kopf aber nicht entsprochen.

Klara Zieglers Nase muß wahrheitsgemäß als leichte Stubsnase bezeichnet werden. Erst mit der Zeit wurde dieser Mangel durch Massage soweit beseitigt, daß er den Eindruck einer Griechin nicht störte. Diese Tatsache läßt sich an Hand der Photographien gut verfolgen, obschon sie selbstverständlich im Sinne einer Verschönerung retouchiert sind. — Bei einem Bild[6]) aus Hamburg von E. Bieber, das Klara Ziegler als „Brunhild" darstellt, hat die Photographin nicht sauber gearbeitet, so daß die wirkliche Form der Nase noch deutlich durchschimmert und sich als ungriechisch offenbart.

J. Gaiger, ein Wiener Kritiker, der sich am ausführlichsten über die Gesichtsformen Klara Zieglers geäußert hat, schreibt[7]) 1869: „Das Gesicht der jungen Künstlerin ist nicht unschön; wenn es lächelt und die tadellosen Zähne weist, ist es sogar einnehmend und kann rühren; aber den gewöhnlichen Bedingungen der Schönheit entspricht es nicht. Es ist etwas zu lang und zu platt, läuft in ein spitzes Kinn aus und beginnt mit einer niederen, wenn auch hochgewölbten Stirne. Ihr Mund ist etwas zu klein, die Lippen sind dünn und schmal und zeigen nur bei dem schon erwähnten Lächeln eine ausreichende Elastizität. Das Haar, lang und rabenschwarz, entbehrt der Fülle; das Auge, schwarz und voll Feuer in der Leidenschaft, ist spröde im Ausdruck des Milden. Im alten deutschen Liede sind so die imponierenden im Gegensatz zu den rührenden Schönheiten gedacht und hingestellt." Sie ist eine Brunhild, aber keine Kriemhild." Diese Darstellung gibt ein sehr anschauliches und richtiges Bild von den Gesichtszügen Klara Zieglers, nur das Attribut „spitz" für das Kinn scheint mir nicht deutlich zu sein. Das Kinn Klara Zieglers war weniger „spitz" als „flach" und trat nicht genügend als plastische Einzelform heraus. — Gaigers Ausführungen über Klara Zieglers Stirn werden durch die bereits erwähnte Hamburger Photographie[8]) vorzüglich illustriert und bewiesen.

Andererseits sind diese Mängel von Klara Zieglers Gesichtsformen nicht so groß gewesen, daß sie den Gesamteindruck ihrer äußeren Erscheinung hätten stark beeinflussen können. Derartige Fehler lassen sich bei einem sonst regelmäßigen Gesicht für die Fernwirkung der Bühne durch Schminken leicht korrigieren. Man wird Klara Zieglers Gesichtszüge am besten als „neutral" ansprechen und damit zum Aus-

[6]) Klara Ziegler als Brunhild, Photographie von E. Bieber, Hamburg.
[7]) Die Kritik findet sich in der „Isarnixe. Klara Ziegler in der Kritik." Band 1.
[8]) Klara Ziegler als „Brunhild", Photographie von E. Bieber, Hamburg.

druck bringen, daß dieser Teil ihrer physischen Mittel normal entwickelt und für die Wirkung ihres schauspielerischen Spiels ziemlich indifferent gewesen ist.

Jedenfalls haben sie für den Zuschauer den schönen Zusammenklang der sichtbaren körperlichen Mittel, der nach dem übereinstimmenden Urteil der Kritik überwältigend gewesen ist, nicht zu beeinträchtigen vermocht. Ein sehr günstiges Verhältnis von Unter- und Oberkörper prädestinierte Klara Zieglers imposante Gestalt zum langsamen feierlichen Schreiten, mit dem die weitausholende Gebärde harmonisch zusammenklang, was auch ihre tadelnden Kritiker unumwunden zugeben[9]). Die Hände traten bei Klara Ziegler nicht selbständig in darstellerische Aktion, sondern wirkten nur als Abschluß der stärkeren Armbewegung. Trotz des monumentalen Stiles war die Art ihrer gesamten Körperaktion und aller Einzelbewegungen anmutig, so daß die Kritik[10]) anläßlich ihrer äußeren Verkörperung der Iphigenie von einer „nie dagewesenen Frauensittigkeit" spricht. Auch das Erhabene einer Isabella und das „Heldische" der Jungfrau kam durch das Zusammenwirken ihrer körperlichen Vorzüge in der gleichen unübertrefflichen Vollendung zur sichtbaren Erscheinung.

Das wichtigste und hervorragendste Ausdrucksmittel Klara Zieglers war ihre Stimme, die zusammen mit ihrer prachtvollen Gestalt für ihren schauspielerischen Erfolg ausschlaggebend gewesen ist. Der schon einmal zitierte Wiener Kritiker J. Gaiger schreibt[11]) anläßlich ihres Gastspiels als Donna Isabella.

„Das Organ ist sehr voll, dunkel und von jenem seltenen Timbre, der an die Töne der Harmonika oder an die Klänge des Cello erinnert." Der „Augsburger Kurier"[12]) hebt die fast unbegreifliche Modulationsfähigkeit des herrlichen Organs, die ergreifende Macht des tiefen Sprechens, diese Klarheit im leisesten Flüsterton, wie die maßvolle Erhabenheit in den Augenblicken höchsten Affektes hervor; das „Berliner Tageblatt"[13]) spricht von der Klangschönheit, welche der Stimme von Klara Ziegler in jedem Register eigen ist.

Daß dieses große Lob, von dem ich ein paar Beispiele zitiert habe, nicht übertrieben, sondern im vollen Umfange berechtigt ist, geht aus dem vorhandenen Material deutlich hervor und wird vor allem auch durch die tadelnden Stimmen bewiesen. Diese konstatieren ein Zuviel

[9]) Vergl. Fontanes Ausführungen in seinen „Causerien über Theater", S. 344–354; ferner Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels", Bd. 1, S. 160/61 (Aufl. 13) sowie die Tageskritik.

[10]) „Vossische Zeitung" vom 29. Juli 1874.

[11]) Die Kritik findet sich in der „Isarnixe. Klara Ziegler in der Kritik." Band 1.

[12]) „Augsburger Kurier" vom 22. Dezember 1885.

[13]) „Berliner Tageblatt" vom 29. März 1879.

und sagen, daß Klara Ziegler mit ihren stimmlichen Mitteln wohlfeile tonliche Wirkungen erzielt habe. Um das zu können, müssen aber die tonlichen Voraussetzungen unbedingt vorhanden gewesen sein. Im wesentlichen werden Klara Zieglers Stimme folgende Attribute zugesprochen: klar, tief, dunkel, weich, melodisch, klangvoll, sonor, kraftvoll, mächtig, stark, andauernd, modulationsfähig und biegsam. Die Modulationsfähigkeit von Klara Zieglers Organ muß tatsächlich ganz außergewöhnlich gewesen sein, da man ihre Stimme so häufig mit den Registern einer Orgel verglichen hat. — Selbstverständlich ergaben sich andererseits auf Grund dieser überreichen stimmlichen Begabung gewisse Grenzen, da sich die Kraft und Fülle ihres Organs für Lustspielrollen nicht eignete und sich trotz aller Sprechtechnik nicht verleugnen ließ.

Zum Schluß muß noch darauf hingewiesen werden, daß sich die Klangschönheit von Klara Zieglers Stimme durch ihre ganze Bühnentätigkeit erhalten und nur in den allerletzten Jahren etwas nachgelassen hat. Diese Tatsache ist zum Beispiel von der Berliner Presse anläßlich ihrer lang andauernden Tätigkeit am „Berliner Theater" (1888/89), die eine genaue Nachprüfung ermöglichte, festgestellt und dabei betont worden, daß Klara Zieglers Gestalt und Stimme die Hauptprämissen für ihren schauspielerischen Stil und Erfolg gewesen sind.

Kapitel 4.

Die schauspielerische Leistung.

Bei der Auswahl der rekonstruierten Rollen und Rollenstücke war der Gesichtspunkt maßgebend, ein möglichst umfassendes Bild von der künstlerischen Leistung Klara Zieglers zu vermitteln. Aus diesem Grunde sind nicht nur die großen Meisterleistungen der Künstlerin berücksichtigt, sondern auch Rollen, die die Grenzen ihrer Kunst zeigen, und schließlich auch solche, die schon außerhalb ihres eigentlichen Könnens liegen. Aber stets wird für den Nachlebenden, der die Ziegler nicht selbst gesehen und gehört hat, der Klang ihrer Stimme, die Wirkung ihrer körperlichen Erscheinung und die ganze Wucht ihres Spiels nur beschränkt spürbar gemacht werden können. Um so größer muß die Objektivität der vorgenommenen Rekonstruktionen sein, die unter keinen Umständen künstlich aufgefüllt werden dürfen, da sie grundlegendes Material für die anschließende Stilbetrachtung abgeben sollen. Denn auch die Tatsache, daß über manche Szenen so gut wie nichts oder nur sehr wenig gesagt ist, bedeutet einen charakteristischen Hinweis für die Mattheit solcher Szenen, die durch eine Auffüllung verwischt würde. Der Eindruck von Klara Zieglers Spiel und künstlerischem Schaffen soll sich aus der Summe der hier vorgeführten Rekonstruktionen ganzer Rollen und charakteristischer Akte und Einzelszenen ergeben, die erst in gegenseitiger Ergänzung und Zusammenwirkung geeignet sind, etwas von dem Spiel dieser bedeutenden Tragödin spürbar zu machen, wobei die Anordnung der Rollen unterstützend mitwirken soll.

Klara Zieglers beste und großartigste Leistung ist zweifellos die Medea aus Grillparzers gleichnamigem Trauerspiel. Das ist eine Tatsache, über die sich alle ihre Kritiker einig gewesen sind, und auch das Publikum war von dieser Rolle, die sie über dreihundertmal in mehr als sechzig Städten gespielt hat, am stärksten begeistert. Es ist deshalb gewiß kein Zufall, daß wir gerade von dieser virtuosen schauspielerischen Schöpfung jene[1]) ganz ausführliche Besprechung von Dr. Eugen Sierke haben. Da es die Aufgabe dieses Kapitels ist, einen möglichst lebendigen Eindruck von Klara Zieglers Spiel und Rollengestaltung zu vermitteln, möchte ich für die Medea Dr. Sierke sprechen lassen, dessen auf eigener Anschauung und eigenem Hören beruhende Kritik durch keine noch so gute Rekonstruktion ersetzt werden kann. Ich habe deshalb an Hand seiner ausführlichen Darlegungen

[1]) „Braunschweiger Tageblatt" vom 13. April 1877.

eine gekürzte Darstellung über die beiden ersten Akte der Medea zusammengestellt, die sich im Inhalt ganz und in den Formulierungen möglichst weitgehend an Sierke hält.

Charakteristischerweise übte der erste Akt in Klara Zieglers Darstellung, obgleich das Spiel im einzelnen betrachtet außerordentlich durchdacht, fein abgewogen und künstlerisch veranlagt erschien, keinen bestimmenden Eindruck aus, was sich auch in der Stimmung und abwartenden Haltung des Publikums kund gab. Die ersten Worte: „Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin;" usw. brachte Klara Ziegler in einer unmotivierten Sentimentalität, die dem Seelenzustand Medeas nicht entsprach und das Publikum frappierten. Die Worte: „Bespritzt mit meines Vaters, Bruders Blut," sprach sie gehoben und lang gezogen mit einem ganz unangebrachten deklamatorischen Pathos, das der Stimmung Medeas nicht entsprach, die diesen unheimlichen Hausrat aufgeregt und angeschaudert beseitigt, nachdem sie erkannt hat, welch Grauen ihr zauberisches Treiben überall erzeugt und welches Unheil es für sie und ihren Gatten gebracht hat. Auch die Beteuerung, dem Gatten in Not und Tod zu folgen, die der Dichter in künstlerischer Absicht kurz gibt, und die Aufforderung, die Götter um ein einfach Herz zu bitten, gab Klara Ziegler ebenfalls in rhetorischem Wohlklange und halb pathetisch statt ergreifend und innig. Erst die größere Anrede zu Gora: „Schweig, sag' ich! Was rasest du in deiner tollen Wut?" usw. gab der tief bewegten Gemütsstimmung Medeas Ausdruck und brachte das erste stimmende Moment unter die Zuschauer. — In dem folgenden Wechselgespräch mit Jason nahm die Darstellung den ersten Anlauf zu dem „Heroischen", obwohl sich Klara Ziegler im ganzen bemühte, dem Wesen Medeas mildere Seiten abzugewinnen. Als Jason die Besorgnis ausspricht, daß der König der Gattin das Asyl verweigern möchte, antwortet Medea: „Nimmt er die Kinder, weil sie dein, behält er als die deine wohl auch mich." Klara Ziegler sprach diese Worte, die man sonst gewohnt ist, in störrisch finsterer Bitterkeit zu hören, in einer schmerzerfüllten, demütig zaghaften Manier. — Das folgende: „Bis wann" in Verbindung mit dem darauf folgenden Seufzer und der Abwendung unter Verhüllung des Hauptes zeugte von höchstem künstlerischen Feingefühl, das den Grund des Seelenlebens erschaut und in genialer Gestaltung blitzartig neues Licht auf das ganze Innere des zu verkörpernden Charakters wirft.

Nach der Ankunft des Königs entfaltete Klara Ziegler ein außerordentlich lebendiges stummes Spiel. Ihre Medea nahm durch ihr ausdrucksvolles Mienenspiel und ihre Bewegungen sichtbar inneren Anteil an der Unterredung. Der Widerspruch gegen Kreusa: „Du irrst! den Vater hab' ich nicht getötet;" gab sie, wiederum abweichend von sonstiger Auffassung in relativ ruhiger Beherrschung des Unmutes

und verriet damit kluges Eingehen auf die psychologische Verfassung Medeas, die in diesem Moment ihren Angelpunkt in dem Vorsatze hat, sich durch mildere Sitten und ruhigere Denkart dem Gatten liebenswerter zu zeigen als bisher. Der Protest gegen Kreusa, die den Kindern „Mutter" sein will, war zu zahm und nicht überzeugend, denn hier hätte Medeens Wildheit spontan ausbrechen, ihr Mutterherz sich empören müssen, da die Fremde ihr der Kinder Liebe rauben will. Beim Abgang der Gastfreunde und Jasons umklammerte Medea jammererfüllt ihre Kinder und sinkt unter einem Wehruf, in dem sich all das Leid ihrer Seele ausdrückt, auf die Ruhebank zurück. Mit bebendem, gramvollem und tränenersticktem Ton sprach Klara Ziegler: „Sie gehen und lassen mich allein. Ihr Kinder, kommt her zu mir, umschlingt mich! fester, fester!" und wirkte durch die elementare Kunst ihrer Gebärdensprache überwältigend. Die Anrede an Kreusa trug Klara Ziegler mit schönem Ebenmaß in der Deklamation und lyrischen Ausdrucke und poesiereicher Innigkeit vor, ohne jedoch die rührende Empfindung, die sich in ihren Worten zu dokumentieren hat, voll zur Geltung zu bringen. Insbesondere ließen die Worte: „Ich will ja gerne tun, was ihr mir sagt", die Innerlichkeit der darin angewandten Akzente vermissen.

Der Anfang des zweiten Aktes verwunderte wieder durch eigenartige Auffassung, die als eine höchst anerkennenswerte zu erachten ist. Sie brachte nämlich die Worte, in welchen sich Medea für das Saitenspiel unfähig erwies, mit einer mild lächelnden, an das Naive grenzenden, halb schmollenden Art hervor und deutete dadurch an, wie sehr Medea darüber Bedauern empfinde, ungelenke Finger zu haben: nicht eine Spur von störrischer, ärgerlicher Widerwilligkeit. In scharfem Kontrast mit dieser Sanftmut stand der gleich hinterdrein folgende Ausbruch der Wildheit, der im Eingange durch die mit trefflicher Symbolik gegebene visionäre Erinnerung an den Sieg Jasons über Medea eingeleitet wurde und von leichten Anfängen ausgehend in rapider Hast zu einem heftigem Sturme der Leidenschaft anschwoll, imposant und schauerlich zugleich. Die folgende lyrische Stelle, in der Medea die Gastfreundin mit demütigen Bitten anfleht, ihr Lehrerin und Stütze zu sein, zeigte wieder eine Virtuosität in der Tonmalerei, die mit melodisch rauschenden Wellen prunkt, in weihevollen Akkorden sich bewegt, aber die Seele nicht packt, so schön und ideal sie auch klingen mag. Der Eindruck ist ein ähnlicher, wie, wenn man ein sehnsuchtsvoll-schwärmerisches Liebeslied auf der Orgel spielen würde. Hierauf erscheint Jason, von Kreusa begrüßt, während Medea abseits steht und arglos ihren Worten lauscht. Man merkt es ihrem Gesichtsausdruck an, daß ein leichter Schatten über ihre Seele gleitet, aber noch ist sie mit sich ungewiß, weshalb. Da weist Jason sie in hartem

Tone zu den Kindern. Die Wolke verdüstert sich, sie steigt von ihrem Altan herab, schaut schreckhaften Blickes den Gatten an, und als er die Weisung wiederholt, da beginnt das Entsetzliche in ihr zu dämmern — Jason liebt Kreusa und deshalb soll Medea weichen. Alles dieses steht nicht in der Dichtung zu lesen und dennoch liegt es darin. Ein jäher Aufschrei — „wohl, ich gehe" und Medea eilt mit einem Blicke fort, als sei sie eine dräuende Rachegöttin, in deren Hand das Schicksal dieser beiden liegt und die in dem schrecklichen Ausdruck ihres Angesichts die triumphierende Gewißheit über den Untergang der Liebenden vorahnen läßt. Noch bewundernswerter war die folgende Szene nach der Rückkehr von den Kindern. Medea steigt wieder die Stufen zu dem Thronsessel empor und ergreift, von herbem Weh erfüllt, die Lyra. Zögernd steht sie in zusammengefallener Haltung da, den Rücken Jason zugewandt. Ihre Liebe demütigt das stolze Herz und mit leiser, zitternder Stimme teilt sie Jason mit, daß sie ihn mit einem Liede überraschen möchte. Er hört es nicht, weil seine Blicke an Kreusa hängen, in Glückseligkeit des Anschauens versunken. — Noch einmal versucht Medea die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken: „Ich weiß ein Lied" — aber diesmal schon klingt der gärende Unmut leise hindurch, den sie nur noch mühsam zurückzuhalten vermag. — „Jason!" ruft sie dann mit Donnerstimme — aber sofort siegt auch diesmal die unendliche Macht der heißen Liebe und wieder tönt es in erbarmungsvollem Tone bittend: „Ich weiß ein Lied!" zugleich als ein zentnerschwerer Vorwurf für den empfindungslosen Mann, der nicht das Weh, die Schmach begreift, die dieses treue Herz für ihn erduldet: unbeschreiblich dies alles im Vereine mit dem grandiosen Mienenspiel. Und dann den Ausruf: „Vergessen!" muß man gehört haben, um zu verstehen, was in diesem einen Wort ausgedrückt wird: es klingt, als sei alles Glück mit diesem Liede für immer hinweggegangen und als stehe Medea vernichtet, leeren Herzens an ihrem eigenen Grabe. Unendlich erschütternd wirkt dieses „Vergessen!". — Im nächsten Momente schon bricht der Orkan los. In entfesselter Zornesglut zerbricht Medea die Leier und schleudert sie in Stücken zu Jasons Füßen." Ein äußerst wirkungsvolles Spiel beschloß den Akt.

Über die folgenden Akte, die für Klara Zieglers Spiel nichts prinzipiell Neues mehr bringen, sei zusammenfassend berichtet und auf einige Besonderheiten hingewiesen. Nach Dr. Sierke offenbarte sich Klara Zieglers Meisterschaft im dritten Akt in dem vorwurfsvollen Rechten mit Jason. Das „weißt du noch" wurde in einer Weise kunstreich variiert[2]), „daß jede neue Wiederholung ein neues Gewicht in die Schale warf, auf der Jasons Schuld gewogen werden soll". Auch

[2]) „Braunschweiger Tageblatt" vom 13. April 1877.

der Kritiker der „Hartungschen Zeitung“[3]) sieht im dritten und vierten Akt den „Schwerpunkt der Wirkung in Klara Zieglers Medea“. Er lobt die tief ergreifende Wahrheit, „die sich in dem Abschiede von Jason . . . und in den Flehenslauten der Mutter vor ihren Kindern“ offenbart habe. In ähnlichem Sinne stellt eine andere Zeitung[4]) fest, daß die Darstellung des dritten Aktes „ungemein sympathisch berührt“ habe und lobt dann besonders die Bitte an Jason und Medeens Ruf an die Knaben, den man „einfacher und erwärmender“ nicht hätte wünschen können. Nach Frenzel[5]) dagegen blieb der dritte Akt in der Darstellung weit hinter dem vorhergehenden zurück. Die „herbe tragische Ironie“, wenn Medea Jason „Du Guter!“ und den König mit „Gerechter König!“ anredet, ist nach seiner Meinung Klara Ziegler versagt, so daß der Zuschauer in ihrer Darstellung nicht empfinden konnte, wie sich gerade in diesen Szenen Medeens Herz verhärtet und sich mehr und mehr mit „gährendem Drachengift“ erfüllt. Daneben vermerkt er für Klara Zieglers Spiel während des Gesprächs mit Jason über die Ermordung des alten Königs von Iolkos „einzelne Momente von ergreifender Gewalt“. Für die beiden folgenden Akte, die nach Sierkes Meinung den dritten im Punkte des rührenden Elements noch übertrafen, verdrängte „mitunter die deklamatorische Melodik oder ein stolz-rhetorischer Stil auf Momente das Seelische“. Dies trat zum Beispiel im vierten Akt in den beiden kurz aufeinanderfolgenden Monologen: „Die Nacht bricht ein“ und „nun sind sie fort, nun ist mir wohl“ und zum Teil auch in den Abschiedsworten an Jason deutlich hervor. Trotzdem konnte nach Sierke diese Manier den hohen dramatischen Wert von Klara Zieglers „Leistung nicht beeinträchtigen, wenn man sie im ganzen betrachtet und als Ganzes beurteilt“.

Schon der erste Eindruck, den Klara Zieglers Donna Isabella machte, war geradezu überwältigend: „Inmitten der Ältesten Messinas stand eine hohe, majestätische, königliche Gestalt“, eine imponierende Fürstin. Mit unnennbarem Wohllaut wendet sich Isabella bald „leise klagend, bald in mächtigen Tönen aufbrausend“[6]) an die Abgesandten der Stadt. Musik gewordene Sprache ertönt von der Bühne und macht dem Hörer die Erhabenheit der Fürstin spürbar. Das Spiel erhebt sich von Anfang an in jene Sphäre reiner Menschlichkeit, in die Schiller dieses Trauerspiel gehoben wissen wollte. Im ganzen betrachtet, war diese erste große, das Trauerspiel einleitende Rede[7]) ein Meisterstück „ruhiger getragener Deklamation“ und geeignet,

[3]) „Hartungsche Zeitung“, Königsberg, den 30. März 1879.
[4]) „Königsberger Allgemeine Zeitung“ vom 30. März 1879.
[5]) Karl Frenzel, „Berliner Dramaturgie“, S. 332/3.
[6]) Hamburger Kritik aus dem Jahre 1869, Kl. Z., „Kritiken“ Bd. 1.
[7]) Kasseler Kritik von 1878, Kl. Z., „Kritiken“ Bd. 1.

den Zuhörer gleichsam in den „dumpfen verhängnisschwülen Luftkreis der Tragödie" einzuführen.

Die Schlußworte von (1, 2):

„Sie sind's! Das Herz der Mutter, mächtig schlagend,
Empfindet ihrer Nähe Kraft und Zug.
Sie sind's! O meine Kinder, meine Kinder!"

wurden von Klara Ziegler warm gesprochen. Mit noch innigerem Ton wendet sie sich (1, 4) an ihre Söhne und fordert sie zur Versöhnung auf. Ihre flehenden Worte waren von[8]) „wundervoller Wärme" durchdrungen, so daß der Zuschauer die Besorgnis und Angst dieses gequälten Mutterherzens mitfühlen mußte. Am Schluß dieses Auftrittes ging Klara Ziegler nach Ansicht mancher Kritiker[9]) viel zu weit und ließ sich von der Wucht dieser Stelle zu falscher Rhetorik hinreißen. „Isabella" hat „der Worte Köcher ausgeleert" und „der Bitten Kraft erschöpft". Sie fährt fort:

„Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt,
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar,
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstört euch
Mit euren eignen, nicht durch fremde Hände."

Obschon in ihren Bewegungen und Gesten maßvoll, gaben die zitierten Schlußworte nicht den inneren Zwiespalt und die schmerzliche Verzweiflung wieder, mit der sie gesprochen und gemeint sind. Klara Zieglers Isabella sprach diese Stelle „im vollsten Brustton[10]) der Überzeugung", als wolle Isabella ihre Kinder zu den unnatürlichen Greueltaten eindringlich anfeuern. „Die grenzenlos schmerzliche Ironie, die tonkarge Verzweiflung, der sich ihrer Ohnmacht bewußt gewordenen Mutter" kam für den Zuhörer in diesem Forte nicht zur Geltung. In ähnlichem Sinne hatte schon Karl Frenzel diese Stelle 1870 getadelt und darauf hingewiesen[11]), daß Klara Ziegler in ihrer Vorliebe für das deklamatorische Element hier „des Scheiterhaufens zwiegespaltene Flamme" mit aller Kunst deklamatorisch ausgemalt, aber das Innere dieser Stelle nicht erfühlt und gestaltet habe.

Im zweiten Aufzug (2, 5) tritt Isabella als liebevolle, menschlich tief beglückte Mutter vor den Zuschauer. Klara Zieglers Spiel und Sprache waren von warmer Empfindung durchströmt, daß der Zuschauer das Glück dieses erfreuten Mutterherzens mitgenießen mußte.

[8]) „Constitutionelle Zeitung", Dresden, 2. Juli 1869.
[9]) Vgl. Paul Lindau, Karl Frenzel, Theodor Fontane.
[10]) „Berliner Tageblatt" vom 4. Oktober 1888.
[11]) Karl Frenzel, „Berliner Dramaturgie", Bd. 2 S. 329/30.

Bei der Mitteilung über das Vorhandensein einer jüngeren Schwester steigerte[12]) sich die Tiefe ihrer Darstellung noch mehr und „berührte die innersten Seiten menschlichen Empfindens". Dann aber störte ein jäher Tempowechsel, der äußerlich frappierte, die Erzählung der Orakel. Sie verhallten innerlich wirkungslos, weil[13]) sie „unempfunden und unbildlich hingesprochen" wurden. Erst bei der Nachricht über das Verschwinden der Tochter (2, 6) wurde die Darstellung wieder von innerem Erleben beseelt. Über den Schluß des zweiten Aktes hat sich nun Karl Frenzel in seiner „Berliner Dramaturgie" (Bd. 2, S. 329) geäußert und es scharf getadelt, daß Klara Ziegler diese Stelle zum Anlaß nahm, den Abendglanz der Sonne und den Kampf der Wellen in Tonmalerei zu schildern[14]). Ihre Haltung vor der Bahre Don Manuels (4, 4), während der Chor auftritt, wo aller Ausdruck, alle Bewegung und alles Leben nur in das Spiel gelegt werden kann, war eine überaus beredte, daß sich die Blicke der Zuschauer ganz auf sie und ihr stummes Spiel konzentrierten. In den dann folgenden Worten Isabellas kamen der wilde Schmerz und die Verzweiflung auch in sprachlicher Hinsicht voll zur Geltung[15]), während die Visionserzählungen in ihrer Auffassung unbedeutend blieben und in ermüdender „Monotonie" verklangen[13]). Dann wurde die Darstellung wieder belebter. Unterstützt durch ihre geschmackvolle, einfache und stets maßvolle Mimik, die[16]) „sich nicht wie eine vorgenommene Maske, sondern wie der Ausdruck eines physischen Prozesses von innen heraus" entwickelt, gewann ihr Spiel bald wieder echte Innerlichkeit. In der Szene mit Don Cesar (4, 5) drückte sich ihr Spiel besonders deutlich im Mienenspiel aus, das ihre innere Erregung „signalisierte"[16]). Seine Wirksamkeit wurde durch den harmonischen Zusammenklang mit der plastischen Einfachheit des Spiels, der abgerundeten Bewegungen erheblich gesteigert. Den heroischen Szenenschluß, in dem Isabella den Göttern Trotz bietet:

„. . . . doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter"

gestaltete Klara Ziegler unter wirkungsvollem Einsatz ihrer ganzen Mittel zu einem monumentalen Abschluß, dessen Worte „mit erschütternder Gewalt aus der Tiefe des Herzens"[16]) drangen.

Ebenfalls zur Gruppe der Heldenmütter gehört die Marfa aus Schillers Demetrius-Fragment, das von Laube ergänzt wurde, um es dem Theater zu erhalten. Diese Rolle ist für die Beurteilung Klara

[12]) „Constitutionelle Zeitung", Dresden, 2. Juli 1869.
[13]) „Constitutionelle Zeitung", Dresden, 2. Juli 1869.
[14]) „Kasseler Kritik", 1878; Kl. Z., „Kritiken" Bd. 1.
[15]) „Hamburger Kritik", 1869; Kl. Z., „Kritiken" Bd. 1.
[16]) „Dresdener Journal" vom 2. Juli 1869.

Zieglers besonders wertvoll und informierend. Wir haben hier den seltenen Fall, daß von der reifen Künstlerin eine neue, ihrer Begabung und ihrem damaligen Alter entsprechende Rolle in einem künstlerischen Ensemble kreiert wird und anläßlich der Eröffnungsvorstellung des Berliner Theaters unter Barnay verhältnismäßig ausführlich besprochen ist.

Wenn der Vorhang sich im „Demetrius" für den zweiten Akt hebt, lehnt Klara Zieglers Marfa, „wie Niobe[17]) weltvergessen und traumverloren in malerischer Pose am Kreuze, ein ergreifend Bild tiefsten und herbsten Seelenschmerzes. Bei der Erzählung des Fischerknaben (2, 2) beleben sich die gramdurchfurchten Züge und mit der Ankunft und der Botschaft des Patriarchen (2, 3) beginnt das heiße, rachedurstige Blut wild in den Adern zu rollen!" Dieses Erwachen zu neuem, aktivem Leben (2, 2) wurde von der Schauspielerin durch eine sehr geschickte, langsame Belebung ihres äußeren Spiels glaubhaft und deutlich gemacht und steigerte[18]) sich von der aufleuchtenden Hoffnung der unglücklichen Mutter bis zum wuchtigen Aufschrei der Rache an den Mördern ihres Hauses:

„O höchste Allmacht, habe Dank, Dank, Dank!
Daß du mir endlich Rettung, Rache sendest."

Auch die Worte:

„Erschienen endlich ist der Tag der Rache — —"

waren im Ton gleich stark und gaben dem sehnsüchtigen Wunsch nach Rache wirksamen Ausdruck. Dabei wurde diese Stellung durch die Klara Ziegler eigentümliche bedeutende Sprache der Gebärden sehr glücklich unterstützt. Nach dem elementaren Racheaufschrei kam dann der weichere Ausbruch des Mutterschmerzes klarer[19]) zum Ausdruck als die Gewalt der Leidenschaft. In Fortführung dieser Auffassung überraschte Klara Zieglers Marfa vor allem bei dem großen Monolog (2, 5). Sie hält „diese Feuerrede von Rache und Krieg in einem lyrisch elegischen Ton"[20]), was im Stilkapitel noch näher zu besprechen ist.

„Der darstellerische Höhepunkt[21]) von Klara Zieglers Marfa lag in ihrem nächsten Auftritt, in der ersten Szene mit Demetrius (4, 2), „wo der Ton getäuschter Mutterliebe etwas unmittelbar Rührendes hatte"[22]). Wie Marfa dem Sohn „entgegenjauchzte"[21]) und wie sie sich dann bei dessen Anblick und Umarmung erkältet und abgestoßen fühlte, wie sie nach der „Stimme des Blutes" vergebens forschte, das drückte die gefeierte Tragödin meisterhaft aus. Auch im folgenden Auftritt

[17]) „Neuer Theaterdiener Entsch" vom 23. September 1888.
[18]) Nach Lindau, „Berliner Tageblatt" vom 17. September 1888.
[19]) Nach „Volks-Zeitung" vom 17. September 1888.
[20]) „Berliner Börsen-Courier" vom 17. September 1888.
[21]) „National-Zeitung" vom 17. September 1888.
[22]) „Volks-Zeitung" vom 17. September 1888.

(4, 5), in dem Marfa ehrlich und schmerzlich um Klarheit ringt, war ihre Gestaltung überaus glücklich und fein detailliert. Die Worte:

„Mein Sohn! So spricht mein Sohn. — Gerechter Gott
Hab Dank! Du sandtest mir ein herrlich Zeichen:
Das ist mein Geist, der mir entgegentritt,
Und unser Geist ist mehr als Leib und Blut.
Du stammst von mir, bist Leben meines Lebens!
Komm an mein Herz!"

klangen wie eine wirkliche Erlösung.

Von gleicher Eindringlichkeit war die Schlußszene des fünften Aktes (5, 6) erfüllt, die gefühlsmäßig dem vierten Akt sehr ähnlich ist. In schwerem Seelenkampfe, welcher ihre ganze majestätische Gestalt erbeben macht, ringt sie sich das folgenschwere „Nein" ab. „Wie das mächtige Organ in lautem Schmerze[23]) aufschreit und das glühende Auge fiebernd Rat suchend umherirrt, das alles ist von so grandioser, tief ergreifender Wirkung", bei der das unvergleichliche Mienenspiel erheblichen Anteil hatte.

Von jeher ist eine Aufführung der „Iphigenie" für jede Bühne ein großes Wagnis und die Titelrolle ein Prüfstein für ihre Darstellerin gewesen. Klara Ziegler hat als Iphigenie einen großen Erfolg gehabt, der, wie Fontane[24]) sehr richtig bemerkt, in dieser Rolle kein Zufall sein kann, sondern auf eine starke Kraft ihrer Darstellung zurückgehen muß.

[25]) „Wenn sie bei Beginn des Stückes, nachdem die Bühne eine kurze Zeit leer geblieben, aus dem Dianentempel tritt und mit priesterlicher Würde die Stufen herniederschreitet, glaubt man, eine antike Statue in vollendeter Formenschönheit sei zum Leben erwacht." Alles, was nach dieser Seite hin wirken kann, wurde von Klara Ziegler in blendender Weise verkörpert. Bezaubernd schön, hoheitsvoll, voll Würde und Anmut in den Bewegungen war ihre Iphigenie ganz die herrliche Gestalt, wie man sie sich in stillen Leseſtunden vor die Augen zaubert. Dieser sichtbare blendende Eindruck, den ihre Erscheinung ausübte, wurde „erhöht[25]), sobald der wundervolle, glockenreine Klang des Organs vernehmbar" wurde. Der Gesamteindruck von Spiel und Stimme war bereits bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne so groß, daß die Zuschauer völlig in den „Bann"[25]) dieser wunderbaren, melodisch sprechenden Frauengestalt gerieten, und sich der[25]) „inneren Mängel" der Darstellung nicht mehr bewußt wurden. Fast mit gläubiger Andacht folgten sie Klara Ziegler, die die Hoheit der Priesterin, die hoch über den Menschen steht, besonders hervorhob

[23]) „Neuer Theaterdiener Entsch" vom 23. September 1888.
[24]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 345.
[25]) „Vossische Zeitung" vom 31. März 1876. M. R—y.

Der Eingangsmonolog: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel . . ." ertönte[26]) „klangvoll geschwellt", nicht frei genug[25]) „von oratorischem Zierrat", der die sinngemäßen „Abstufungen der Rede vermissen ließ"[27]), so daß ein Königsberger Kritiker, A. Wyneken, den Eingangsmonolog als „hohl, licht und schattenlos" charakterisierte.

Mit edlem[28]) „Stolz in Ton und Haltung und doch mit einem leisen Schauder gemischt" entrang sich ihr das Bekenntnis:

„Vernimm! Ich bin aus Tantalus' Geschlecht . ."

Die folgende Gräuelchronik des Tantalidengeschlechts scheint manchmal, besonders in früheren Jahren, zu stark von äußerlicher Theatralik[29]) durchsetzt gewesen zu sein, was jedoch später zurückgetreten ist. Den Monolog:

„Du hast Wolken, gnädige Retterin . ."

sprach sie[30]) „zu wenig getragen von jener sich selbst steigernden Stimmung der Emporflehenden". Nur bei den Worten:

„O, enthalte von Blut meine Hände!"

drang Iphigeniens flehender Ruf einfach durch.

Auch im zweiten wie in den folgenden Akten blieb der äußere Eindruck derselbe wie im ersten. Einer griechischen Gewandstatue gleich bewegte sich Klara Zieglers Iphigenie auf der Bühne und „selbst die Falten des Priestergewandes schmiegten sich in immer schönen Linien um die Künstlerin". In jeder Neigung des Hauptes, in jedem Blick, in jeder Bewegung der Glieder und auch in der statuarischen Ruhe lagen das schöne Maß und die sichere Lauterkeit und zugleich lebensvolle Empfänglichkeit ihrer Seele offenbart, der man glaubt, daß sie das von Schuldgefühl zerrüttete Gemüt des Bruders zu heilen vermag. Diesem wunderbaren Spiel stellte sich die geistige und seelische Ausgestaltung der Iphigenie keineswegs ebenbürtig zur Seite. Eine seltsame Behandlung der poetischen Sprache, ein fast unaufhörliches Pathos, ein singender Tonfall[31]), „eine Redeweise, durch welche die Darstellung jegliche Färbung und Individualität völlig einbüßen mußte", ließen die Dichterworte zwar glockenrein, aber leer und mit vielen falschen Betonungen verklingen. „Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester?" betonte[28]) Klara Zieglers Iphigenie, obwohl von keinem anderen Opfertode als dem durch Priesterhand die Rede war. Trotz dieser Mängel, die in der geistigen und seelischen Interpretierung lagen, trug die Glaubwürdigkeit[28]) des äußeren Eindrucks und Spiels Klara Zieglers Iphigenie.

[26]) „Breslauer Zeitung" vom 1. Oktober 1880, in Kl. Z.s „Kritiken" Bd. 2.
[27]) „Königsberger Allgemeine Zeitung" vom 9. April 1879.
[28]) „Kölnische Zeitung" vom 13. April 1873.
[29]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 350.
[30]) „Breslauer Zeitung" vom 1. Oktober 1880.

Eindringlich und vom[28]) „Ausdruck des Grauens der keuschen Seele" getragen, erklang in 2, 2 Iphigeniens Ausruf bei der Kunde von der Schuld der Mutter:

„So trieb zur Schandtat eine böse Lust?" —

In der Erkennungsszene mit Orest hatte Iphigenie einige Momente, die auch innerlich von unmittelbarer Wirkung waren. In den Dankesworten:

„Goldene Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm."

erzitterte Klara Zieglers Stimme[28]) „von wunderbar innigen Tönen, in den Dankesworten für die Kunde von Orestens und Elektrens Leben". Überhaupt gehörte diese ganze Szene, und besonders die Erkennung selbst zu den „besten"[32]). Einfach im Ton, hielt sie die Deklamation frei von verwirrendem Zierat, so daß ihre schöne und ausdrucksvolle Gebärde ungehindert wirken konnte, begleitet von schlichten Tönen. Dagegen gelang ihr nicht die vorübergehende Verwirrung in Iphigeniens Seele, die ihre klare, reine Natur mit sich selbst führt, als sie ihrem Wohltäter Thoas die beabsichtigte Flucht verbergen soll. Dieser Kampf, welcher in den die Herzensangst verkündenden Worten: „Weh! O weh der Lüge!" gipfelt, blieb bei Klara Ziegler eine deklamatorische Studie. Der Höhepunkt ihrer Leistung lag in der Wiedergabe des Parzenliedes[33]): „Auf den Altar gestützt, sprach Klara Ziegler die Worte sinnig und ausdrucksvoll, sie gleichsam der Erinnerung an die Jugendzeit, wo die Amme sie ihr gesungen, nach und nach abgewinnend." Sprachlich gestaltete sie die Strophen zu einem melodiösen Wiegenlied, das allmählich ganz leise verklang, wobei sie sich zum Schluß eines Flüstertones bediente, der bisweilen[34]) „zu leise" wurde. — Im nächsten Akt lag der Schwerpunkt von Klara Zieglers Wirkung wieder vor allem auf dem wahrhaft ausdrucksvollen Spiel, das in vollendeter Weise die Eindrücke der Reden des Thoas, Arkas und Orest in ihren Mienen wiederspiegelte. In sprachlicher Hinsicht war auch dieser letzte Akt freier von oratorischem Zierat, so daß das fein abgewogene Spiel und die natürliche und deutlich akzentuierende Mimik sich ungestört auswirken konnte.

Auch als Maria Stuart war Klara Ziegler sehr erfolgreich. Wie in manchen anderen Rollen waren auch in dieser Rolle ihre ersten

[31]) „Königsberger Allgemeine Zeitung" vom 9. April 1879.
[32]) „Vossische Zeitung" vom 31. März 1876.
[33]) „Königsberger Allgemeine Zeitung" vom 9. April 1879.
[34]) „Vossische Zeitung" vom 31. März 1876.

Auftritte ausgesprochen schwach. In 1, 2 wurden die beschwichtigenden Worte Marias:

„Beruhige dich, Hanna! Diese Flitter machen
Die Königin nicht aus. Man kann uns niedrig
Behandeln, nicht erniedrigen . . ."

und die folgende Rede von Klara Ziegler mit dem ihr eigenen „Parallelismus und Gleichklang der Tonwellen" gesprochen[35]). Dabei verlieh das „regelmäßige Herabsinken des Tones am Ende der Sätze" der Deklamation den Ausdruck des einförmig Oratorischen. Diese Monotonie erhielt sich die ganze Szene hindurch. Nirgends verriet ihr Spiel und Ton die düstere Schwermut, die in dieser Szene zum Ausdruck kommen und den Zuschauer ergreifen soll. Die Worte:

„Einen Priester
Von meiner eigenen Kirche fordre ich."

sprach sie in einer ganz bestimmten eigenartigen Tonmelodie, die sie zwei Sätze später refrainartig wiederholte:

„Meine Tage sind
Gezählt, fürcht ich, und ich achte mich
Gleich einer Sterbenden."

Alles rezitatorisch überaus kunstvoll und melodisch, aber ohne das tiefe Weh erzittern zu lassen, das in diesen Versen aus tiefstem Herzen aufströmen soll. Innerliche Beteiligung fehlte auch im vierten Auftritt, der die falsche Melodik selbst in den kurzen Bemerkungen Marias beibehielt. Erst mit dem Auftreten Mortimers trat eine Belebung ein. Marias Redeweise gewann merklich an innerer Anteilnahme und begleitete das wirkungsvolle Spiel, das sie besonders in den Momenten scheinbarer Unbeteiligtheit mit großer Findigkeit entfaltete. Durch ihr Gebärdenspiel und den Wechsel des Gesichtsausdrucks erhielt diese Szene stärkstes dramatisches Leben[36]): „Zuerst zurückhaltend, das erstaunte Lauschen, als Mortimer die Geschichte seines Glaubenswechsels vorträgt, scharf im Profil im Sessel, dann übergehend in die vertrauensvolle Hingabe an den Jüngling, dicht vor ihm stehend: etwas zurücktretend dann, als sie hört, daß das Urteil gefällt, noch etwas weiter zurück, immer noch den Blick auf Mortimer geheftet, in einer Stellung unschuldvoller Würde ruhend, da sie hört, was das Urteil bedeute." Auch die sprachliche Ausgestaltung dieser ersten Mortimerszene schloß sich dem lebendigen Spiel vorteilhaft an, indem eine „ener-

[35]) „Braunschweiger Tageblatt" vom 26. April 1877. Im weiteren Verlauf dieser Rekonstruktion sind die Zitate des „B. T." nur noch durch Anführungszeichen ohne besondere Fußnote gekennzeichnet.

[36]) Julius Rieffert in den „Leipziger Nachrichten" vom 31. Mai 1881.

gische und präzise Akzentuierung der Gedanken" ohne aufdringliche Tonmalerei die dramatische Wirksamkeit steigerte, wobei sich freilich Einzelheiten tadeln ließen. Als ihr Mortimer den Tod prophezeit, hätte im Spiel eine stärkere Markierung des Schreckens eintreten müssen, der erst in der vom Dichter vorgeschriebenen Pause:

„Nein, Mortimer! Euch blendet eitle Furcht"

einer ruhigeren Fassung weicht. — Die Worte:

„Maria Stuart
Hat noch kein Glücklicher beschützt"

ließen das Leid vermissen, das die Gefangene in diese Worte hineinlegt. Aber trotz solcher Ausstellungen war diese Szene im ganzen dramatisch wirksam, sprachlich gut durchgeführt und ein Auftakt für die nächste Szene (1, 7) mit Burleigh, die ein Meisterstück von Klara Zieglers Maria Stuart war. Entgegen den üblichen Auffassungen trat Klara Ziegler nicht als die schwer beleidigte Unschuld in Erscheinung, die sich mit der ganzen Kraft sittlicher Entrüstung gegen das ihr angetane Unrecht auflehnt und ihrer Empörung von Anfang an die ganze Szene hindurch in heftiger Gereiztheit mit vollem Stimmeinsatz Luft macht. Eine solche Maria Stuart spielte Klara Ziegler nicht. Ihre Maria kennzeichnete die „Würde, die der Unschuld ziemt", und diese auch dann noch bewahrte, „als die Erregtheit in ihr stärker wird und vorwurfsvolle bittere Anklagen gegen das ganze Regime und die Elendigkeit seiner Stützen von ihren Lippen strömten." Diese Auffassung, die künstlerisch vertretbar ist, führte Klara Ziegler mit größter Konsequenz durch und wirkte in der gewählten Auffassung überzeugend, und zwar ebenso in der Sprache wie im Spiel. Zuerst in majestätischer Ruhe sitzend, nahm sie Burleighs Bericht entgegen. Aus ihrem Spiel sprach die stolze königliche Ruhe, die es unter ihrer Würde erachtet, mit dem verachteten Diener der verhaßten Feindin hadernd zu rechten. Die vorwurfsvolle Bitterkeit ihrer Beschwerden kamen sprachlich sehr gedämpft zum Vortrag, und ließ in zarten Nuancen der Rede etwas von dem Leid und der tief empfundenen Schmach mitklingen. Erst als ihre Erregung stärker wird und sie in das Wortgefecht eingreift, schreitet sie auf ihn zu, wobei immer noch königliche Würde ihre Wallungen mäßigt. Aber wie[37]) eine „Rachegöttin" fährt sie auf, als Burleigh den letzten Trumpf ausspielt und ihr eine entehrende Schuld aufbürdet.

Wie von einer tödlichen Beleidigung getroffen, richtet sich Klara Ziegler auf; leicht nach rückwärts geneigt, wie körperlich getroffen, stützt sie sich auf den Tisch, vor Erregung zitternd und nach Fassung ringend. Auch ihr Mienenspiel drückt die innere Erregung aus, die sich donnernd gegen Burleigh entlädt: „Und wenn ich's getan? . . .,

[37]) „Leipziger Nachrichten" vom 31. Mai 1881.

„ein Moment von unbeschreiblicher Spannung und Vehemenz", in dem die Darstellerin in der Darstellung völlig aufging. Ihre folgende Rede, diese Anklage gegen den schnöden Bruch des Gastrechts kam aus innerstem Erleben und wirkte wie ein nachrollendes Gewitter. Ein[38]) „energischer Abgang beschloß diese Szene", die in größter Ruhe begonnen hatte.

Gegen diese unglaublich gesteigerte meisterhafte Gestaltung fiel der Beginn des dritten Aktes völlig ab. Marias Worte: „Laß mich der neuen Freiheit genießen" . . . auf die als Antistrophe der an die Wolken gerichtete schmerzdurchdrungene Seufzer folgt, verklangen, ohne die sehnsuchtsvolle Hingerissenheit dieses übervollen Herzens zum Ausdruck zu bringen. Klara Ziegler verfehlte die Stimmung vollkommen, da ihre Seele keinen Anteil daran hatte. Mit schönen Tönen, die sich schmelzend zu geben bemühten, überspielte sie den Anfang dieses ersten Auftrittes. Erst als Maria den Kahn erblickte und ihrer Sehnsucht nach Freiheit in dem ergreifenden Seufzer aushauchte, kamen Töne zum Vorschein, die aus dem Herzen zu dringen schienen. Mit dem Augenblick, wo Paulet die bevorstehende Begegnung ankündigt, erhob sich die Darstellung wieder zu großartigem tragischen Stil. Die Anwandlung der Ohnmacht konnte nicht besser gespielt werden; der fassungslose Ausruf: „O, warum hat man mich nicht vorbereitet!" brachte das Gefühl der Hilflosigkeit überzeugend zum Ausdruck und erregte bei den Zuschauern tiefe Anteilnahme, die sich auch in dem Gespräch mit Shrewsbury erhielt und zum vierten Auftritt viel versprechend überleitete. Die Begegnung mit Elisabeth war der Höhepunkt von Klara Zieglers Maria Stuart und ein Gipfel ihrer schauspielerischen Leistungen überhaupt. Nach einem bedeutungsvollen einleitenden Spiel, aus dem die verhaltene innerliche Aufregung für das Auge sichtbar gemacht war, begann Maria Stuart mit einem äußerst „nuancenreichen Kniefall", aus dem heraus sie Elisabeth mit „jammervoll zerissenem Ton" anflehte. Nur ganz langsam steigerte sie ihr Flehen, bis sie sich[38]) „gesenkten Hauptes, bittenden Auges ihrer Feindin" nähert. Sie hebt den Blick tränenvoll zur Elisabeth empor, schon will sie demütig ihre Bitten vortragen, da begegnet ihr Auge dem der Elisabeth. „Wie von einem Skorpion gestochen zuckt sie zusammen, ihr Atem stockt, ihre Augen werden starrer und immer starrer, ihr Rumpf sinkt nach rückwärts in sich zusammen und halb abgewandt, von Schmerz erstarrt, taumelt sie in die Arme ihrer treuen Kennedy zurück. Wie gesagt, diese einzige Gebärde bedeutete das ganze Drama." — Ihr Ton ließ von Anfang an die mahnende Verzweiflung ahnen, so daß die jähen drohenden Ausrufe: „Schwester, Schwester!",

[38]) „Ungarischer Lloyd" vom 17. August 1873.

die „in grandioser Steigerung" und mit ganzem Stimmaufwand gegeben wurden, sich als Ausbruch dieser Verzweiflung dokumentierten. Durch die vorangegangene sprachliche Gestaltung war dieser Aufschrei wirklich vorbereitet und wirkte wie das elementare Losbrechen des wild empörten fesselosen Stolzes. Er war so stark, daß er bis zum Schluß nachwirkte, der von Klara Ziegler stimmlich ruhiger gehalten wurde, während ihr Spiel von stärkster dramatischer Aktion war. Mit majestätisch imponierender Geste wies sie ihre königliche Feindin aus dem Schloßgarten, indem sie ihr mit erhobenem Arm über die ganze Bühne nachging". In der folgenden Szene (3, 5), dem Gespräch mit der Kennedy, zitterte in Klara Ziegler der „ekstatische Triumph über die gelungene Rache" mächtig nach und leitete unmittelbar zu Mortimers Worten über: „Du hast gesiegt! Du tratst sie in den Staub."

Diese Szene (3,6) wurde in der inneren Stimmung von Klara Ziegler gut getroffen, ohne daß jedoch Einzelheiten stark herausgestellt wurden. Dabei muß ausdrücklich betont werden, daß auch diese Schlußszene trotz des ungeheuren Kräfteaufwands in den vergangenen Szenen keine Schwächung in stimmlicher Hinsicht merken ließ, wie aus den Kritiken deutlich hervorgeht.

Gegenüber diesen Höhepunkten der Darstellung fiel der fünfte Akt stark ab und vermochte die elegische Stimmung nicht zu verdeutlichen. Der tieftraurige Ton, die schmerzliche Resignation, mit der sie auf ein unglückliches Leben zurückblickt, kamen nicht zur Geltung. Schon die „Aufträge an Melvil wurden in einem zu gefaßten, zu unbefangenem Ton" gegeben. Ihre Maria zeigte nur Hoheit und ließ die Weichheit vermissen, da sie innerlich nicht beteiligt war. Das zeigte auch die „bekannte predigerhafte Manier", die bei der Anrede an die Dienerinnen störend erklang und nur bei der Überreichung des Tuches an Hanna unterbrochen wurde. Hier allein klang die Rede wirklich empfunden. Ganz besonders schwach blieb die Beichte (5, 7). Die Deklamation blieb „vollständig seelenlos"; auch hatten „die Sätze wieder die gleichartigen Ausklänge, die nämlichen parallelen Betonungen, welche das Spiel so eintönig machen". Auch in den folgenden Auftritten war die Darstellung wenig von der Stimmung dieser Szenen getragen. Selten[39]) vibriert ihre Stimme von Trauer und unsäglichem niedergekämpftem Schmerz, doch gelang es ihr durch stille Ergebenheit und ruhige Würde soviel[39]) „Sanftheit" in die Szene zu legen, wobei der Ton sich konsequent immer mehr abschwächte, daß der Gesamteindruck des letzten Aktes wenigstens äußerlich der gedämpften Stimmung Rechnung trug. Durch den wirkungsvollen Gegensatz einer[41]) „wahrhaft königlichen Tracht" mit nachschleppendem hermelin-

[39]) „Ungarischer Lloyd" vom 17. August 1873.

umsäumten Purpurmantel über dem mit glitzernden Steinen besetzten Atlaskleid, eine Perlenkrone auf dem Haupte, wirkte das leidende Aussehen Marias besonders theatralisch. Erst ihre letzten leise „hingehauchten Worte" an Leicester klangen wirklich rührend und verinnerlichten ihren sehr wirkungsvollen Abgang.

Schillers Jungfrau von Orleans gehört zu jenen Rollen, die, wie es in der Bühnensprache heißt, überhaupt nicht umzubringen sind und in denen jede nur mittelmäßig begabte und einigermaßen routinierte Heroine Publikumserfolge erringen muß. Aber trotz der großen Wirksamkeit dieser Rolle, die sich gewissermaßen von selber spielt, hat sie infolge ihrer besonderen Struktur nur selten Darstellerinnen gefunden, die ihr wirklich gerecht geworden sind. Auch Klara Ziegler gehört nicht zu jenen begnadeten Darstellerinnen; sie hat vielmehr gerade hier[42]) von Anfang an ganz Verfehltes neben ihr Bestes gestellt. Ihr grundsätzlicher Fehler bestand darin, daß sie vom Prolog an die Heldin par excellence gab[43]): „Alles, was nach dieser Seite hin in theatralischer Weise wirken kann, weiß sie, bei der Überfülle ihrer Mittel, oft verschwenderisch anzuwenden, der romantische Eindruck des Ganzen ist dem nicht unähnlich, den Herrmann Hendrichs in ähnlichen Rollen hervorbrachte. Mit dem von Schiller Gewollten, mit der so eigentümlich ergreifenden, kindlich tiefsinnigen Gestalt hat die Darstellung der Künstlerin wenig gemeinsames." Klara Ziegler hat ihre Johanna stets, auch zu der Zeit, als das kindlich Mädchenhafte ihrem Alter entsprach, zu stark eingesetzt. Schon die ersten Worte im dritten Auftritt des Prologes:

„Mein ist der Helm, mir gehört er zu",

sprach keine Hirtin, sondern eine Kriegerin, die in der ganzen Szene die Gottbegeisterung vermissen ließ und die „prächtig strömende Loire" mit virtuoser Technik in wechselndem Tonfall malte. Die Strophen des Abschiedsmonologes (Pr. 4), die in einem gewissen Dämmer, mit heiliger Scheu zu sprechen sind — Gott redet ja aus den Zweigen des Feenbaumes — sprach Klara Ziegler nach Frenzel[43]) ebenfalls „mit aller rhetorischer Kunst, die ihr zu Gebote stand. Sie überlud ihn derart" mit den buntesten Schnörkeleien" und Arabesken, daß" das entscheidende Wort, die Beglaubigung der Offenbarung:

„Ein Zeichen hat der Himmel mir verhießen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm" —

nicht zur vollen Geltung kommen konnte. [43])„Von den Elementen, welche die Jungfrau in den beiden ersten Akten erfüllen und beseelen, kommt nur der kriegerische Heldenmut zum Durchbruch; die schwärmerische Hingabe an den angestammten König, die Verklärung fehlen." Das

[42]) Vgl. Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 349.
[43]) Karl Frenzel, „Berliner Dramaturgie", 2. Bd. S. 337.

zeigte sich besonders im zehnten Auftritt des ersten Aufzuges, der diese Elemente durchaus erfordert und in Klara Zieglers Darstellung trotz des leidenschaftlich bewegten Mienenspiels den Ausdruck des Visionären und Ätherischen vermissen ließ. Der zweite Aufzug mit seinem kriegerischen Charakter wurde von ihr glücklich getroffen und sehr wirkungsvoll dargestellt. In ihrem „prächtigen, roten, goldgestickten Waffenrock mit dem glänzenden Harnisch und Helm, dem lang nachflatternden schwarzen Haar" erschien sie als Siegesgöttin, die den Sieg in ihren starken Händen trägt. Der äußere Eindruck konnte kaum blendender gedacht werden. Starken inneren Eindruck hinterließ nach Sierke die folgende Szene mit Montgomery, in welcher[44]) „Kraft und Wahrheit der Leidenschaft sich dokumentierte und gerade die rauhen wilden Akzente, die ja die Hauptstärke der Künstlerin ausmachen, treffend zur Anwendung gelangten". In der Szene mit Burgund (2, 10) störten wieder einige krasse Äußerlichkeiten. Die Deklamation dieser Szene war rhetorisch überladen und ein Schwelgen in wohlklingender Modulation, die auf starke Kontraste aus war. In früheren Jahren ließ Klara Ziegler auf die weich gesprochenen Worte:

„Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kinderblick"

die Stimme zum Donner anschwellen, um dem Herzog[45]) gleichsam sinnlich zu zeigen, daß sie einen „Donnerkeil im Munde" führt. Über 3, 4 ist aus den Kritiken nichts Bestimmtes zu entnehmen. Man darf wohl annehmen, daß Klara Ziegler in dieser Szene, die eine große Personenfülle aufweist, nicht besonders hervorgetreten ist und sie nur repräsentativ erfüllt hat. Die Schlußworte des vierten Auftrittes:

„Befiehl, daß man die Kriegsdromete blase,
Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille . . ."

nahm sie sehr stark, von echter kriegerischer Begeisterung getragen. Eine der besten Szenen von Klara Zieglers Johanna war die Lionelszene (3, 10). Nach Frenzel[46]) kam der „Kampf mit dem englischen Ritter, ihr Erschrecken vor ihm" und die aufflammende Liebe glücklich zur Gestaltung. Die Darstellung war belebt und ausdrucksvoll und auch stimmlich von innerem Erleben beseelt. Vom weiteren Verlauf der Handlung wurde vor allem der Monolog des vierten Aktes wichtig. In schärfstem Gegensatz und wirkungsvollem Kontrast zu den kriegerischen Tönen der vorangegangenen Akte ließ Klara Ziegler hier den süßen[46]) „elegischen Klang ihres Organs auf und nieder spielen". Sie entfaltete die ganze Melodik ihrer wundervollen Stimme, die sich um möglichst rührende Töne bemühte. Auch nach Fontane[47]) ist die Dekla-

[44]) Dr. Eugen Sierke, „Braunschweiger Tageblatt" vom 17. April 1877.
[45]) Karl Frenzel, „Dresdener Journal" vom 25. Mai 1870.
[46]) Karl Frenzel, „Dresdener Journal" vom 25. Mai 1870.
[47]) Fontane, „Causerien über Theater", S. 350.

mation dieser Szene, in der sich Klara Ziegler frei entfalten konnte, „vorzüglich“ und das stumme Spiel „vollkommen“ gewesen, ein Lob, das bei Fontane gar nicht schwerwiegend genug genommen werden kann. Trotzdem bleibt Klara Zieglers Johanna im ganzen betrachtet[46]) „eine durch äußerliche Mittel anziehende, durch den Schwung der Rede und gelungene Momente bestechende[48]) Leistung, der aber die Seele und Tiefe der Schillerschen Johanna fehlt.“

[48]) Vgl. Max Kurnik, „Breslauer Zeitung“ vom 7. Juli 1872.

Kapitel 5.

Der Stil.

a) Kunstwollen.

Das erste Charakteristikum für jedes Kunstwollen liegt in der Art des künstlerischen Schaffensdranges. Seine Intensität und spezielle Eigenart, mit der er zur künstlerischen Gestaltung drängt, ist sein erster bestimmender Faktor. Bei Klara Ziegler ist dieser Schaffensdrang ungeheuer stark ausgeprägt gewesen, wie die Energie zeigt, mit der sie anfängliche Schwierigkeiten überwand. Einen noch deutlicheren Beweis liefert ihr Verhalten, nachdem sie sich durchgesetzt hatte. Trotz des glänzenden verbesserten Münchener Engagements, das ihr sechs Monate Freiheit zum Gastieren und eine in Wohlstand gesicherte Zukunft bot[1]), veranlaßte sie ihr Wunsch nach intensiverer Beschäftigung, die Entlassung aus ihrem Münchener Vertrage zu erstreben. In ihren Aufzeichnungen[2]) über „Virtuosentum", ein Vorwurf, der Klara Ziegler schon sehr früh gemacht ist, hat sie selbst den Drang nach häufigerem Spielen und den Wunsch, sich eine selbständige Lebensstellung zu schaffen, als die treibenden Faktoren für ihre dauernde Loslösung aus einem festen Engagement bezeichnet. In welcher Verteilung dabei der eine oder der andere Faktor bestimmend gewesen ist, läßt sich natürlich nicht beweisen. Tatsache jedoch ist, daß Klara Ziegler auch noch zu einer Zeit, als sie sich bereits im Besitze eines großen Vermögens befand, das durch ihren gewohnten Lebensaufwand in keiner Weise aufgezehrt werden konnte, immer noch möglichst häufig gespielt hat. Vom Standpunkt einer gesteigerten künstlerischen Tätigkeit aus hat Klara Ziegler zweifellos recht gewählt, denn keine Bühne hätte sie in der Weise beschäftigen können, wie sie sich selbst durch ihre Gastspielreisen Gelegenheit zum Spielen geschaffen hat. Es muß offen zugestanden werden, daß ihre äußere Erscheinung und ihre Mittel der Einordnung in ein Ensemble erhebliche Schwierigkeiten bereitet und ihre Beschäftigung und die Verwirklichung ihres Kunstwollens vielen Gründen stark eingeengt hätten, worüber sich Klara Ziegler selbst vollkommen im klaren gewesen ist.

Von den anderen Punkten, die sie in ihrem Aufsatz über „Virtuosentum" noch heranzieht, sind für ihr Kunstwollen noch ihre Stellungnahme zum ganzen Kunstwerk wichtig. Sie verlangt gerade vom gastierenden Künstler, daß er in namenloser Geduld, besonders an

[1]) Personalakt d. Kgl. H.- u. N.s, Schriftstück 23 und ad 23.
[2]) Klara Ziegler, „Virtuosentum", im Nachlaß: „Manuskripte".

Bühnen zweiten Ranges „dahin[3]) zu wirken habe, das Werk des Dichters in möglichster Abrundung und gesteigerter Wirkung auch in jenen Szenen" vorzuführen, in denen er selbst nicht beschäftigt ist. Es muß Klara Ziegler als ein Verdienst zugestanden werden, daß sie, von einem hohen künstlerischen Verantwortungsgefühl getragen, sich in der Tat besonders an kleineren Theatern mit viel Mühe um das Niveau der Gesamtaufführung gekümmert hat. Ihr Kunstwollen hat sich nicht auf ihre eigene Rolle beschränkt, sondern auf die Wirkung des ganzen Kunstwerkes erstreckt, dessen Einstudierung sie durch ihre vorausgesandten Regie- und Rollenbücher im Sinne einer abgerundeten Aufführung zu fördern suchte. In diesem Bestreben bildet sie eine rühmliche Ausnahme gegen andere gewissenlose Gastspielvirtuosen.

Es ist sicher kein Zufall, daß in dem gesamten schriftstellerischen Nachlaß Klara Zieglers gerade ihre Ausführungen über ihr Kunstwollen — ich meine jenen Artikel über „Schiller im Urteil des zwanzigsten Jahrhunderts" — am hochwertigsten sind. Obwohl die Fragestellung durchaus nicht zu prinzipieller Behandlung drängte, sah sich Klara Ziegler aus innerem Bedürfnis zu einer grundsätzlichen Stellungnahme gedrängt, da Schillers Dichtungen ihrem Kunstwollen am nächsten stehen. Als typische Münchnerin ihrer Zeit hat sie die Werte unserer klassischen Dichtung als Bildungselemente übernommen. Den Realismus lehnt sie ab und bekennt sich zu einer hochgespannten idealistischen Lebensrichtung, die sie in Schiller verkörpert sieht und in ihrer Art versteht, oder besser gesagt: mißversteht. Was für Schiller und seine Zeit Urerlebnis war, ist für sie nur ein, wenn auch starkes, Bildungserlebnis. So kommt es, daß sie Schillers Idealismus, der im Ethischen begründet lag und seinen Stil von innen heraus entwickelt hatte, durch formale Schönheit ersetzt, und daß an Stelle des Idealismus das „Idealistische" tritt. Dieses Idealistische, das sie durch ihre Kunst verkörpern möchte, sieht sie äußerlich in heroischer Haltung und einem monumentalen Schönheitsideal, von dem aus sie den Realismus und alle naturalistischen Bestrebungen vollkommen ablehnt[4]): „Nimmermehr wird der Satz Geltung behalten, daß die Kunst strikte Nachahmung der Natur, der Wirklichkeit sein soll! Beim Geschichtsschreiber mag der Tatsachenstil gelten, beim Dichter überhaupt gilt der sogenannte potenzierte Stil — die Kunst muß eine ideale Lebensauffassung vermitteln, und das tat Schiller." Diese Ausführungen, die zwar von Schiller ausgehen, aber ihre Forderungen auf die Kunst im allgemeinen ausdehnen, sind Leitsätze für Klara Zieglers Kunstwollen und haben auch bei der Darstellung anderer Dramatiker bestimmend mitgewirkt und ein naives Spielen verhindert. Klara Zieglers ganze Rollengestaltung steht

[3]) Klara Ziegler, „Virtuosentum", im Nachlaß: „Manuskripte".

[4]) Klara Ziegler, „Schiller im Urteil des zwanzigsten Jahrhunderts", Nachlaß Kl. Z., „Manuskripte".

bewußt unter dem Einfluß einer idealisierenden Kunsttendenz. Aus solchen Gestaltungsprinzipien heraus steigerte sie ihre Rollen, harmonisierte die Charaktere, stellte einzelne Züge in den Vordergrund und ließ andere ganz zurücktreten; kurz sie tat alles, um ihre Rollen in jeder Weise zu monumentalisieren und zu idealisieren, wobei ihr plastisches formenschönes Spiel im Verein mit ihrer ausdrucksvollen Mimik sowie der Wohllaut und die kunstreiche Manier ihrer Deklamation die bevorzugten und wirksamsten Gestaltungsmittel abgaben. Sie standen schließlich so sehr im Vordergrund der schauspielerischen Darstellung, daß sie fast zum Selbstzweck wurden und oft den zwingenden Kontakt mit der Rolle verloren. Diese einseitig idealistisch orientierte Kunstauffassung durchzieht Klara Zieglers gesamtes Schaffen. Sie entwickelt ihren Darstellungsstil fast ausschließlich aus ihrem prinzipiellen Kunstwollen und nicht aus der einzelnen Rolle und ihrer psychologischen Gegebenheit. Diese Eigentümlichkeit ist bei ihr schon sehr früh in Erscheinung getreten, so daß von der zeitgenössischen Kritik immer wieder auf ihre stereotype Darstellungsmanier und deren Mängel hingewiesen wurde. Sie spielt Kaulbach schreibt Fontane[5]): „Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum . . . . Die Ähnlichkeit ist frappant. Ein gewisses corriger la nature zieht sich durch die Kunst des einen wie des andern, wobei schließlich alle Natur überhaupt zugrunde geht." Diese Beobachtung Fontanes ist absolut zutreffend. Klara Ziegler ging in ihrer Darstellung ganz bewußt darauf aus, möglichst schöne Formen und Bewegungen anzubringen, selbst auf die Gefahr hin, daß diese an sich schönen Formen dem innerlichen Vorgang nicht entsprachen. Es war geradezu ein stereotyper Satz von Bewegungen, der in allen Rollen Klara Zieglers wiederkehrte und von Fontane schon 1879 folgendermaßen zusammengefaßt wurde[6]): „Die Frau Klara Zieglerschen Zutaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Manteldrappierung, elegischer Hinschmelzungs-, ernst — rollender Donner — und jäh einschlagender Verzweiflungston." Die Art, wie solche Spielmomente mit einiger Abwandlung bewußt in allen Rollen zu besonders wirkungsvollen, malerisch plastischen Höhepunkten des Spiels gemacht wurden, ist die besondere Kunsttendenz Klara Zieglers, die sich äußerlich in einem ziemlich stereotypen monumentalisierenden Stil manifestierte und in seiner wirkungsvollen Großartigkeit den Beifall des Publikums und den Tadel feinnervierter Kritiker herausforderte.

Dieser Zug des Unechten und Gemachten offenbarte sich bei Klara Ziegler nicht nur in ihrem Spiel, sondern auch in ihrer Deklamation[7]).

[5]) Fontane, „Causerien", S. 345. [6]) S. 353. [7]) S. 346.

„Eingestreut in das wunderbar Schönste von Macht und Wohlklang der Stimme, von Zorn und Schmelz der Seele," fand Fontane „ganze Sätze, Zeilen, Wörter, die den Forderungen ihres innerlichen Lebens nach völlig auf den Kopf gestellt erschienen". Aber das damalige Publikum stand ganz unter dem Einfluß der äußeren Mittel und berauschte sich an dem[8]) „erhabenen Schwung und der Getragenheit der Tonwellen, die in einer Art von Legato der Deklamation" durch ihre musikalische Wirkung entzückten. Mächtige und schön klingende Akkorde, die sich virtuosenhaft häufig wiederholten und die gedankliche Energie des Ausdrucks zurückdrängten, begleiteten in einer zwar etwas eintönigen aber erhabenen Tonmalerei Klara Zieglers formenschönes Spiel.. In dem Zusammenklang und dem bestrickenden Reiz des wunderbaren Spiels, der bedeutenden und plastisch abgerundeten Bewegungen und der ausdrucksvollen Mimik mit der äußerst melodischen Deklamation lag der Zauber von Klara Zieglers schauspielerischem Stil.

b) Auffassung der Rollen.

Neben der rein stilistischen Freiheit hat jeder wirkliche Schauspieler auch hinsichtlich der Auffassung nicht nur das Recht, sondern die künstlerische Pflicht, eine Rolle frei zu konzipieren, damit sie durch sein eigenes Nacherleben und sein schöpferisches Nachschaffen zu einem künstlerischen Organismus wird. Kraft dieser Erfassung wird jeder große Schauspieler etwas anderes auf die Bühne stellen, denn erst durch diese Schaffensfreiheit wird die Schauspielkunst zu einer wirklich produktiven Kunst. Andererseits aber bedeutet diese Freiheit nicht, daß der Schauspieler nach Belieben aus seinen Rollen nur das zur Gestaltung bringen darf, was bei ihm leicht anklingt oder etwa zufällig im Bereich seiner wirkungsvollsten Mittel liegt. Nur diejenige schauspielerische Leistung, die aus der Gestalt des Dichters einen Menschen von Fleisch und Blut erstehen läßt, der die Funktionen, die ihm im Organismus des Dramas zufallen, erfüllt, kann als künstlerische Schöpfung angesprochen werden. Die Art und Intensität, mit welcher der Schauspieler der Erfüllung sowohl der menschlichen wie der dramatischen Belange seiner Gestalten nachkommt, gibt uns Aufschluß über seine Rollenauffassung. Bei aller Freiheit persönlicher Sicht und stilistischer Formulierung muß für eine wahrhaft künstlerische Leistung eine seelische und geistige Durchdringung der Rollen gefordert werden, ohne die eine Rolle im Äußerlichen stecken bleibt und bestenfalls technisch virtuos gespielt werden kann.

Der hervorstechendste Zug von Klara Zieglers Rollenauffassung lag in der eigentümlichen Art, mit der sie die Rollen anpackte. Es scheint, daß sie die Gestalten nicht als Ganzes erlebt, sondern sie in

[8]) Eugen Sierke, „Braunschweiger Tageblatt" vom 17. April 1877.

einer Summe von mehr oder minder wichtigen Einzelszenen aufgenommen hat. Deshalb sind meist große Strecken der Rollen unerfüllt geblieben, die immer größer werden, je mehr es sich um Aufgaben psychologischer Charakterisierungen, komplizierter Gefühle und feiner Stimmungen handelt. In der richtigen Beurteilung dieser Eigentümlichkeit zeigt sich Fontanes feines Empfinden. Er hat als erster deutlich ausgesprochen, daß Klara Zieglers beste Leistungen jene Gestalten sind, die hoch über Menschliches hinausragen. Der Grund liegt darin, daß die schauspielerische Gestaltung solcher mythologischen Gestalten wie die Medea und die Brunhild psychologisch fast unkontrollierbar sind und letzten Endes schon die Kraft der Darstellung und die Wucht der Akzente den Eindruck der Wahrhaftigkeit vermitteln, selbst wenn sie nach den Gesetzen menschlich normaler Psychologie nicht so genau stimmen. In der Zugehörigkeit zu jenem sagenhaften übermenschlichen Rollenkreis einerseits und in dem Vorhandensein ganz großer Affekte liegt der innere Grund für die wahrhaft überlegene Gestaltung der Medea, die von Klara Ziegler über diese Affekte her erfaßt wurde. Es ist sehr charakteristisch, daß der erste Akt, der diese Möglichkeit nicht bietet, ziemlich schwach blieb[1]) und sogar in wichtigen Stimmungen schon in der Auffassung verfehlt wurde.

Fontanes Ansicht, der die Geibelsche Brunhild als Ganzes höher stellt, stimme ich nur insofern zu, als diese Rolle eine größere Geschlossenheit aufweist. Trotzdem war, wie aus der zeitgenössischen Kritik deutlich hervorgeht, die Darstellung der Medea jener der Brunhild weit überlegen. Der Grund dafür liegt darin, daß bei Grillparzer eine Fülle dramatisch wichtiger Einzelszenen, die von Klara Ziegler menschlich zutiefst erfaßt und darstellerisch voll ausgeschöpft sind, die Rolle tragen. Auch in sprachlicher Hinsicht lag Klara Ziegler Grillparzers weiche Melancholie besonders gut, da sie bei ihr zu innerst anklang und ihr Gelegenheit bot, den weichen melodischen Klang ihres Organs voll zu entfalten. Im ganzen betrachtet hat Klara Ziegler in ihrer Darstellung die furchtgebietende Medea, die liebende und tief beleidigte Gattin und Mutter herausgearbeitet; das Dämonische und Wilde wurde in ihrer harmonisierenden[1]) Darstellung bewußt beiseite gelassen, ohne daß jedoch dadurch der Organismus der Rolle verletzt wurde.

An diese ersten darstellerisch geschlossenen Rollen schließt sich die große Gruppe der Heldinnen und Heldenmütter, die zwar alle sehr erfolgreich gespielt sind, aber künstlerisch recht verschiedenwertig waren. Ihre künstlerische Qualität ist in starkem Maße davon abhängig, wieweit eine Rolle Klara Zieglers Eigenart entgegenkommt, und wieweit sie durch bis ins letzte ausgeschöpfte Einzelzüge und Einzelszenen erfaßt und getragen werden kann. Rollen, die keine solche tragenden Einzel-

[1]) Sierke, „Braunschweiger Tageblatt" vom 13. April 1877 und andere.

szenen enthielten und unter allen Umständen eine konsequente psychologische Durchgestaltung erforderten, sind von Klara Ziegler nur sehr allgemein und bruchstückhaft erfaßt. Diese allgemeine Art der Rollenerfassung, die nicht die dichterische Einzelfigur, sondern die in ihr enthaltenen und wirksamen Affekte zu gestalten sucht, hat ein Wiener Kritiker schon 1873 folgendermaßen charakterisiert[2]): „. . . ohnehin ist Klara Ziegler mehr eine Darstellerin von Affekten als solcher, wie eigentliche Gestaltenbildnerin. Ihre individualisierende Kraft ist nicht groß, weil ihr Talent nach der anderen Seite, nach einer fesselnden Äußerung mächtig hindrängt. Wohl hat ihre starke Subjektivität etwas plastisch Großes und Abgeschlossenes in dem fest hingesetzten Ton, in der höchst bezeichnenden, dabei grandiosen Stellung und Bewegung, aber diese Plastik geht ins Allgemeine, sie versinnlicht mehr den Affekt des Momentes, als das individuelle Lebensprinzip der darzustellenden Gestalt." Diese Kennzeichnung von Klara Zieglers Rollenauffassung und Gestaltungsprinzipien hat für ihre ganze Laufbahn hindurch ihre Gültigkeit behalten. Nur ist im Verlaufe der Zeit die Ausgestaltung einzelner Szenen ausgedehnter, kunstvoller und menschlich erfüllter geworden, so daß das Publikum die Mängel der lückenhaften und stellenweise sehr allgemeinen Rollengestaltung weniger empfand, da es durch die wahrhaft grandiosen Einzelszenen völlig gefesselt wurde und blieb.

Verfolgt man Klara Zieglers Rollen, so fällt es auf, daß die ersten Akte fast durchweg schwach waren, was sich sogar häufig im ausbleibenden Beifall des Publikums kund tat. Der Grund dafür liegt darin, daß diese ersten expositionellen Akte allgemein keine so starken Einzelszenen boten, die Klara Ziegler die Möglichkeit zur vollen Entfaltung ihrer äußeren Mittel gegeben hätten, sondern von der Darstellung zumeist eine feinere psychologische Durchdringung einfacher menschlicher Stimmungen erforderten, die ohne Pathos entwickelt werden mußten. Dieses Ungesteigerte, das echte Natürlichkeit, frei schwingende Innerlichkeit erforderte, lag Klara Ziegler durchaus nicht und ist von ihr nicht nur in den ersten Akten, wo es zwar besonders häufig in Erscheinung trat, sondern auch innerhalb der Rollen, und sogar der besten, immer wieder verfehlt[3]) worden:

So verfehlte sie als Medea durchaus die Stimmung des ersten Aktes, als Marfa überdeckte sie mit oratorischem Zierat die bis ins Innerste getroffene Menschlichkeit, aus der sich die Erregung fortlaufend entwickeln und steigern muß. Ihre Maria Stuart war fast nur Königin und versagte da, wo sie als Mensch, als lebens- und liebesdurstiges Weib wirken soll. Daß Maria Stuart eine Königin als Weib ist und

[2]) „Die Presse", Wien den 25. Mai 1873.

[3]) Vgl. die Rollenrekonstruktionen in Kap. 4 und die zeitgenössische Kritik.

durch ihre weiblichen Reize immer neue Befreier erstehen ließ, kam in Klara Zieglers Darstellung nicht zur Geltung. Bluthafte Sinnlichkeit, leidenschaftliches Weibtum lag nicht im Bereich ihrer Gestaltungskraft. Diese Begrenzung ihres schauspielerischen Könnens muß sich schon 1867 in Leipzig deutlich offenbart haben. Denn obwohl sie dort zunächst als Heldin und Liebhaberin engagiert war, wurde sie vom Januar 1868 ab als „Tragödin und Heldenmutter" geführt[4]).

Unter diesen Voraussetzungen ist es nicht verwunderlich, daß Klara Ziegler der Judith einseitig als Vaterlandsretterin Interesse abzugewinnen suchte. Das komplizierte Weibtum dieser Gestalt, die zutiefst über sich selbst nachgrübelt und schließlich dem ebenbürtigen Mann verfällt, konnte von Klara Ziegler nicht erfaßt und gestaltet werden. Anders steht es um die liebende Gattin und Mutter, die aus menschlich und gesetzlich anerkanntem Recht heraus aufbegehren und mit irgendwie ethisch geschwelltem Pathos fordern und klagen kann. Dieser Unterschied ist charakteristisch für Klara Zieglers gesamte Rollenauffassung, die nur das irgendwie Gesteigerte und pathetisch Geschwellte wirklich innerlich zur Darstellung bringen konnte. Aus diesem Gefühl heraus machte sie von Anfang an die starken Affekte zum Mittelpunkt ihrer Rollen, in denen das Heldische und der pathetische Affekt dominierten.

Mit diesen gesteigerten, oft übersteigerten Szenen errang sie ihre Riesenerfolge, denn das Publikum ihrer Zeit stand, wie Fontane[5]) sehr richtig feststellt, ganz unter dem Einfluß der äußeren Mittel. Deshalb störte es dieses Publikum auch nicht sonderlich, daß Klara Ziegler ihrer Johanna außer dem Heldischen fast alles schuldig[6]) blieb. Jene wunderbar liebliche Gestalt der ersten Akte kam in ihrer Darstellung nie zur Geltung und im weiteren Verlauf blieb das Ätherische dieser Gestalt unerfüllt, deren seelische Entwicklung in Klara Zieglers Gestaltung fast gänzlich beiseite gelassen wurde.

Dieser Mangel einer ganz unzureichenden Rollenanlage und einer wenig innerlichen Auslegung durchzieht Klara Zieglers ganzes Schaffen. Selbst bei ihren hervorragenden Rollen, wie z. B. bei der Isabella und der Iphigenie vermerkt ein Kritiker wie Fontane, daß sich bei aller Bewunderung für Klara Zieglers großartiges Spiel aus der Gestalt und ihrer Bedeutung im Rahmen der Dichtung ganz etwas anderes hätte machen lassen. Es fehlt ihren Rollen der enge Bezug auf den Sinn der Dichtung, der sie als Isabella beispielsweise die Macht des vernichtenden Schicksals konsequent hätte spürbar machen lassen müssen, um ihrer Gestaltung wirklichen Adel zu geben.

Besonders deutlich offenbart sich diese ungeistige Rollenauffassung im rein *sprachlichen*, da hier der Zusammenhang zwischen dem

[4]) Georg Müller, „Das Stadttheater zu Leipzig", S. 43 u. S. 54.
[5]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 346.
[6]) Karl Frenzel, „Berliner Dramaturgie", S. 336—338.

Wort des Dichters und seiner Wiedergabe durch den Schauspieler einer fortlaufenden Kontrolle unterliegt und die geistige Durchdringung der dichterischen Gestalt am regelmäßigsten abgehorcht werden kann. Bei Klara Ziegler offenbaren sich hier dieselben Mängel, die sich bereits in ihrer darstellerischen Gestaltung gezeigt hatten. Auch in sprachlicher Hinsicht hatte sie die Neigung zum stark Gesteigerten, das an die Stelle der differenzierten Gefühle und der sich konsequent entwickelnden Stimmungen ein allgemeines Pathos setzt, das bei ihr durch eine starke Neigung zum melodischen Sprechgesang gekennzeichnet war. Entsprechend ihrer besonderen Veranlagung für wuchtige Affekte, die sie auch sprachlich meisterhaft ausgestaltete, standen neben solchen Partien weite Strecken der Rolle, die höchst uncharakteristisch gesprochen wurden und die logische Akzentuierung des Gedankens durchaus vermissen ließen. Wie stark Klara Zieglers Neigung zum Pathos auch in sprachlicher Hinsicht gewesen ist, zeigt ihre Judith. Selbst Hebbels knorrige Prosa vermochte ihr Pathos nicht einzudämmen, so daß sie Hebbels antithetischen Stil völlig verfehlte. Eine Stelle wie Judiths Anrede an Holofernes: „Ich möchte du sein . . .“ mit dieser fast brutalen Gegenüberstellung blieb in ihrer Darstellung unbeachtet. Ihre geistige Beschränkung versperrte ihr diese feine Durchdringung der dichterischen Worte und Gedanken, denen sie in ihrer schauspielerischen Gestaltung so wenig nachging, daß eine anspruchsvolle Kritik von Anfang an gegen diese unkünstlerische Manier angekämpft hat.

Wenn Klara Ziegler nun trotz dieser offensichtlichen Mängel, die sich durch die überwiegende Mehrzahl ihrer Rollen zogen, einen so gewaltigen Erfolg gehabt hat, so muß in ihrer Rollenerfassung und Gestaltung eine Kraft am Werke gewesen sein, die diese Wirkung trotz großer Mängel hervorgerufen hat. Diese positive Kraft lag, von ihren hervorragenden Mitteln abgesehen, in der äußeren Geschlossenheit und dem technisch ökonomischen *Aufbau* ihrer Rollen, der für das Publikum und für einen großen Teil der Kritik die mangelnde geistige Spannung und die Lückenhaftigkeit ihrer Menschendarstellung auszugleichen vermochte. Wie stark diese Einbeziehung aller schauspielerischen Mittel in Klara Zieglers besten Szenen gewesen ist, hat die Reproduktion solcher Szenen bereits im einzelnen gezeigt. In ihnen sind wirklich alle schauspielerischen Gestaltungsmittel im Sinne einer restlosen Verkörperlichung so stark mobil gemacht, daß die schauspielerische Gesamtleistung zugleich bewundernswerte plastisch malerische Wirkungen hervorbrachte.

Wie stark diese Sichtbarmachung gewesen ist, beweist Klara Zieglers Iphigenie, in der sie trotz ihrer geistig unerfüllten Darstellung soviel von hehrer Menschlichkeit in der Weichheit ihrer stimmlichen Gestaltung, in der Schönheit und Harmonie ihrer Bewegungen und ihres

Spiels „sichtbar[7])“ machte und alles so „harmonisch[7])“ zusammenklingen ließ, daß das große Publikum von dieser Gestalt einen ungemein stärkeren Eindruck empfing als von einer Iphigenie, die zwar die geistige Linie stärker empfindet, aber nicht diese eminente schauspielerische Gestaltungskraft besitzt. Klara Ziegler erfaßte ihre Rollen in erster Linie schauspielerisch; darin lag ihre Kraft, aber auch ihre Schwäche, sofern dieses rein Schauspielerische sie zur bloßen Äußerlichkeit verleitete.

Noch in einem anderen Punkte zeigte sich die überlegene Stärke von Klara Zieglers „schauspielerischer“ Begabung. Während sie nämlich im Sprachlichen und Inhaltlichen einer Rolle nichts zu geben vermochte, was nicht vom Dichter in sie hineingelegt war, und beispielsweise ganz außerstande[8]) war, die papierne Phrasenhaftigkeit der Thusnelda zu verinnerlichen und über das Niveau dieses Machwerks zu erheben, gelang ihr im Darstellerischen eine produktive Vertiefung und menschliche Intensivierung dieser Gestalt. Die in Kap. 4 reproduzierten Szenen als Medea, als Marfa usw. zeigen solche Verdichtungen im Spiel, an die sich dann nicht selten auch eine sprachliche Verinnerlichung angeschlossen hat.

Es ist ohne weiteres klar, daß Klara Ziegler aus dieser künstlerischen Disposition heraus nur über bestimmte Saiten der Kunst verfügte, während andere gar nicht oder nur sehr unrein zum Klingen gebracht werden konnten[9]):

Sie konnte nicht flehen wie die Seebach, nicht schluchzen wie die Wolter; ihr fehlte der durchdringende Verstand der Rettig, die Lieblichkeit der Neumann. Vieles konnte sie nicht, aber unvergleichlich war sie überall dort[10]), wo die ganze Bedeutung ihrer äußeren Mittel in die Wagschale fiel. Heroische, königliche Figuren konnte niemand besser repräsentieren als sie. Wo es galt, durch das Organ die höchste Kraft des Affekts, die Wucht der Begierde auszudrücken, wurde sie damals von niemand übertroffen. Ihre Gesten waren vielsagend und künstlerisch durch und durch, ihre Attitüden und Bewegungen waren in jedem Moment von plastischer Schönheit.“

Diesem wahrhaft reichen Positiven stand Negatives gegenüber[10]). „Ihre Vortragsweise war stabil, ihre Deklamation oft auf den äußeren Effekt des Organs gebaut. Sie drückte Leidenschaft, aber nicht Leiden aus; sie war pathetisch, doch ohne Innigkeit. Sie konnte oft erschüttern, doch selten rühren; sie konnte imponierend befehlen, aber selten bitten; sie konnte dämonisch hassen, aber selten lieben. Weinen konnte sie

[7]) Vgl. Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels“, Bd. 2.
[8]) Vgl. die ausführlichen Kritiken in Bd. 2.
[9]) Vgl. „Neues Pester Journal“ vom 31. August 1873.
[10]) Dr. A. Silberstein im „Ungarischen Lloyd“ vom 31. August 1873.

nicht. Nur durch ihre Pantomimik war sie imstande, das wirklich tragische Gefühl hervorzurufen."

[11]) „Im Heroischen, Strengen, Feierlichen, Erhabenen, Schwungvollen und Imposanten, da war keine andere so groß; im Zarten, Gefühlvollen, Weichen, Rührenden war sie kleiner als manche mittelmäßige Schauspielerin."

Aus diesem Fragmentarischen ihrer Kunst verstehen wir die widerspruchsvolle Beurteilung, die Klara Zieglers schauspielerische Leistungen erfahren haben. Man muß Fontane zustimmen, der von Anfang an die Meinung vertreten hat, daß diese große Tragödin in ihren Rollen ihr Bestes neben ihr Verfehltestes gestellt hat, aber daß trotz allem in ihr eine Kraft lebendig war, die außerhalb der gewöhnlichen Gesetze der Kunst gestalten und wirken konnte, denn[12]) „es gibt auch innerhalb der Kunst noch ein Rätselvolles, Unberechenbares, jenseits des Schönheitsgesetzes Liegendes, das, wo es in die Erscheinung tritt, unter Umständen die Kunst mehr fördert als schädigt oder, wenn dies zuviel gesagt sein sollte, wenigstens die künstlerische Wirkung eher mehrt als mindert. Von diesem Freiwandelnden, Elementaren, kein Gesetz als sich selbst Kennenden hat Klara Ziegler ihr gerüttelt und geschüttelt Maß. Es steht ihr nicht das Recht zu, das Gesetz umzustoßen; das Gesetz bleibt; aber es steht ihr vielleicht das Recht zu, für ihre Person das Gesetz zu überschreiten . . . Eine Naturerscheinung, die kommt und geht."

In diesem Sinne besaß Klara Ziegler trotz ihrer fragmentarischen Rollenerfassung eine Intensität, die sie zu einer ganz großen, selten begnadeten, wenn auch nicht genialen Tragödin machte.

[11]) „Neues Pester Journal", vom 31. August 1873.
[12]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 348.

Kapitel 6.

Klara Zieglers Verflechtung in ihre Zeit.

Jede Zeit verlangt und erwartet von ihren Künstlern die Erfüllung und Gestaltung ihrer Idealvorstellungen. Das gilt in besonderem Maße von der vergänglichen Schauspielkunst, die im Gegensatze zu anderen Künsten keine Bestätigung von einem kommenden Jahrzehnt erhoffen kann. Ein Schauspieler oder eine Schauspielerin, die nicht bis zu einem gewissen Grade die Anforderungen ihrer Zeit erfüllt, käme gar nicht zu Worte, da sie soviel Mißfallen erregen würde, daß das Theater sie nicht länger halten könnte. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu anderen Künstlern, die in der Lage sind, einsam und allein weiter zu schaffen, zu malen, zu komponieren oder zu dichten. Der ganz vom zeitgenössischen Publikum abhängige Schauspieler bedarf aber nicht nur aus rein praktischen Gründen die Anerkennung seines Publikums, sondern auch sein Schaffen selbst ist wie bei keinem anderen Künstler von diesem Echo abhängig. Obschon diese Tatsachen selbstverständlich sind, müssen sie als wichtige Faktoren bei jeder schauspielerischen Leistung betont werden, die deshalb eine Sonderstellung einnimmt. Bei ihrer Beurteilung und Wertung muß ein anderer Maßstab angelegt werden, wie wir ihn sonst in der Kunst gewohnt sind; neben den Forderungen der reinen Schauspielkunst muß das Zeitideal stark berücksichtigt werden, um die Wirkung der durchaus zeitgebundenen schauspielerischen Leistungen zu begreifen. Verdeutlichen wir uns daher zunächst den herrschenden Zeitgeschmack und seinen Einfluß auf Klara Zieglers Stil.

Klara Zieglers Wirken umschließt die Jahre 1866—1904; die Sonne ihres Ruhms stand in den siebziger und achtziger Jahren im Zenith. Sie gehört also der Generation an, deren offizielle Kunst durch Maler wie Makart und Piloty mit ihrem idealisierenden Monumentalstil repräsentiert wurde. Zumal in München stand gerade dieser monumental-idealisierende Stil in Blüte und wurde ebenso wie in der Malerei auch in der Literatur durch Männer wie Geibel, Heyse und Lingg gepflegt. In diesem genius loci war Klara Ziegler fest verankert und blieb mit ihrem Stil ganz in der allgemeinen Stiltradition ihrer Zeit und der besonderen ihrer Heimatstadt, deren innerste künstlerischen Sehnsüchte sie erfüllte. Berauscht von der effektvollen Aufmachung dramatischer Katastrophen hatte das Publikum kein Empfinden für die innere Unwahrheit dieser schlecht gestellten Bilder, die ihm gefielen. Der historische oder sagenhafte Stoff gab ja meist nur

den Rahmen für eine Reihe effektvoller Szenen, die an sich zwar wirkungsvoll waren, aber mit dem welthistorischen Moment oder wichtigem Geschehen des Bildes nur ganz äußerlich verbunden waren. Ein typisches Beispiel dieser Art ist die Vordergrundszene auf Kaulbachs „Zerstörung von Jerusalem", in der sich ein Priester entleibt. Für die peinliche Äußerlichkeit einer derartigen, für das welthistorische Geschehen doch belanglosen Einzelszene, die hier ganz in den Vordergrund gestellt ist, hatte das Publikum kein Empfinden, sondern freute sich an dem interessanten Vorgang, der drastisch und farbenstark dargestellt war. Je krasser die Effekte, je knalliger die Koloristik, um so begeisterter waren die Münchener. Es ist leicht verständlich, daß ein Publikum, das an diesen Historienbildern größten Gefallen fand, von Klara Ziegler geradezu begeistert sein mußte, die durch ihr wirkungsvolles Spiel, durch ihre glänzenden Mittel jene Bilder zu übertrumpfen suchte. Wie starken Eindruck sie nach dieser Seite hin machte, geht aus einer tadelnden Kritik Fontanes hervor, in der er Klara Ziegler auffordert, die dramatische Kunst aufzugeben und sich ganz auf die mimisch-plastische zu verlegen, denn[1]): „im heroischen Ballet, an der Stelle, wo sich Klio und Terpsichore die Hand reichen, hätte sie Wunderdinge geleistet und Aufgaben gelöst, wie sie vorher auf dem entsprechenden Gebiet vielleicht niemals gelöst worden sind." Ein großer Teil von Klara Zieglers eminentem Erfolge geht zweifellos auf ihre schauspielerischen Fähigkeiten zurück, mit denen sie dem Zeitgeschmack entsprechen konnte und auch wirklich zutiefst entsprach. Denn ähnlich wie in der Malerei der siebziger Jahre, deren Hauptströmung überall auf prunkende Pathetik gerichtet war und schon im Thema das Übermenschliche suchte, eine Richtung nebenherging, die durch eine ganz eigene Monumentalisierung einfacher Menschen und Lebensverhältnisse zu wirken suchte, klingt diese Art auch in Klara Zieglers Schaffen deutlich an und führte sie in geeigneten Szenen zur Verinnerlichung. Ihr Wirken ist eingebettet in die zwei Strömungen, die damals wirksam waren, den Monumentalstil und den Realismus. Allerdings wurde der Realismus nicht nur für Klara Ziegler, sondern allgemein zunächst wenig wirksam, weil sein Repertoire nicht viel bedeutete.

Neben diesen allgemeinen und insbesondere Münchener Kunsttendenzen war ihr Lehrer Adolf Christen für Klara Zieglers Stil von größter Bedeutung. Er gab ihr eine wirklich intensive Ausbildung, die er durch weiteres Rollenstudium[2]) mit ihr fortsetzte und vertiefte. So lenkte Christen sie ganz in den damals am Münchener Hoftheater für eine Heroine üblichen Stil, wie er ihn seit 1844 als Schauspieler an diesem Theater gewohnt war und unter Dingelstedts Ära von 1851

[1]) Theodor Fontane, „Causerien über Theater", S. 353.

[2]) Klara Ziegler, Briefkladde an Possart vom 17. Juli 1906, aufbewahrt im Münchener Theater-Museum.

bis 1857 selbst praktisch als Regisseur verwirklicht hatte. Dieser Einfluß war für die junge Schauspielerin, die sich ganz von Christen führen ließ, so bestimmend, daß sie dem einmal übernommenen Stil ihre ganze Laufbahn hindurch treu blieb, zumal sie damit beim Publikum einen so großen Erfolg hatte. Durch ihr festes Freundschaftsverhältnis mit Christen und durch die spätere Heirat bestand ein dauerndes Zusammenarbeiten, das für Klara Ziegler ein Festhalten am Erlernten bedeutete. Wie sehr sie unter seinem modelnden Einfluß gestanden hat, zeigt ihre Neigung zu dem starken Heraustreiben einzelner Szenen, womit sie einen Zug Christens übernahm, der wie alle Chargenspieler dazu neigte, einzelne Auftritte besonders stark herauszutreiben, und schauspielerisch-wirksame Einzelheiten der Rollen scharf beachtete.

Besondere schauspielerische Vorbilder, von denen sie bestimmenden Einfluß erfuhr, hat Klara Ziegler nicht gehabt. Unter den Mitstrebenden ihrer Zeit kommt ihr im Stil der fast gleichaltrige, 1842 geborene, Ludwig Barnay[3]) am nächsten, der sich aber infolge seiner langsameren und organischen Entwicklung freier entfaltet hat und auf Grund seines Intellektes intensiver in seine Rollen eindrang. Er ist zweifellos ein viel tieferer Schauspieler gewesen, der, namentlich später, seine Rollen von innen her entwickelte und das Wort charakteristisch beseelte, freilich in seinem äußeren Stil der Monumentalität der Zeit treu und damit Klara Zieglers Art ähnlich blieb. Aber mit einem anderen Schauspieler, der noch zur Generation Christens gehörte, dem 1809 geborenen Hermann Hendrichs, hat Klara Ziegler viele gemeinsame Züge. Auch Hendrichs Individualität bevorzugte rhetorische Heldenfiguren, die er glänzend repräsentierte. Wie Klara Ziegler konnte er sich in allen Kostümen bewegen[4]). „Über seinen Gestalten lag ein Zauber plastischer Schönheit, ein Hauch romantischer Poesie, der ihn ganz besonders nicht auf scharf auszuprägende Charaktere hinwies, nicht auf Aufgaben, die nur tief ausklügelnder Verstand zu erfassen vermöchte, sondern auf mehr lyrische Vorwürfe, auf ideale Gestalten, die in schöner Form zu Herzen sprachen. In solchen übte er unwiderstehliche Gewalt . . ." Diesem Schauspieler, den Eisenberg als letzten Romantiker bezeichnet, war Klara Ziegler hinsichtlich des künstlerischen Stils wesensverwandt. Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß Hendrichs, der das Lyrische stärker betont hat, den Anfang des sich aus der Romantik heraus entwickelnden Monumentalstils, Klara Ziegler dessen Ende bedeutet; denn mit ihr starb die letzte bedeutende Heroine des idealisierenden Monumentalstils.

[3]) Vgl. Ludwig Barnay, „Erinnerungen".

[4]) Ludwig Eisenberg, „Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im neunzehnten Jahrhundert", S. 417.

Literaturverzeichnis.

Arnold, Robert F., „Bibliographie der Deutschen Bühnen seit 1830". II. vielfach verbesserte und vermehrte Auflage. Straßburg.

Barnay, Ludwig, „Erinnerungen". 2 Bde. II. Aufl. Berlin 1903.

Baumann, Alexander, „Das Versprechen hinterm Herd". Singspiel aus den österr. Alpen. Leipzig.

Benario, L., „Rundschau". (Besprechung von Klara Zieglers „Thürmer von Sankt Peter" und ihrem Lustspiel „Falscher Verdacht"). („Bühne und Welt". 3. Jahrg. Berlin 1901.)

Bierbaum, Otto Julius, „Fünfundzwanzig Jahre Münchener Hoftheater-Geschichte. Ein Rückblick auf die fünfundzwanzigjährige Amtsführung des Freiherrn Karl von Perfall als Leiter der Münchener Hofbühnen". München 1892.

Bulthaupt, Heinrich, „Dramaturgie des Schauspiels". 3 Bde. Oldenburg u. Leipzig 1889/90.

Bühnen-Genossenschaft, „Neuer Theater-Almanach . . . herausg. v. d. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger". 1.—21. Jahrg., Berlin 1889/1910.

Bühnentelegraph in „Bühne und Welt". 4. Jahrg. Berlin 1902.

Dahn, Felix, „Erinnerungen", 4. Bd., 1894/95.

Drach, Marie, „Erinnerungen an das Münchener Hoftheater in den Jahren 1884—86". („Bühne und Welt". 7. Jahrg. Berlin 1905.)

Ebner, Theodor, „Klara Zieglers Anfänge". („Bühne und Welt". 12. Jahrg. Berlin 1909/10.)

Eisenberg, Ludwig, „Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert". Leipzig 1903.

Entsch, A., „Deutscher Bühnen-Almanach". Jahrg. 1863/1892. Berlin.

Everth, Erich, „Der Bühnenkünstler in der Medaille". („Bühne und Welt." 12. Jahrg. Berlin 1909/10.)

F., „Geschichte des Theaters in Bamberg bis zum Jahre 1862". Abgedruckt im 26. Bericht des histor. Vereins zu Bamberg im Jahre 1862/63. Bamberg 1863.

Fontane, Theodor, „Causerien über Theater". Herausg. v. Paul Schlenther. Berlin 1905.

Frenzel, Karl, „Berliner Dramaturgie". 2 Bde. Hannover 1877.

Gentges, J., „Bibliographie der Theatergeschichte und des modernen Theaterwesens". (Vom 1. Januar 1916 bis Februar 1924.) (Bourfeind, „Das Deutsche Theater". Jahrbuch für Drama und Bühne in 2 Bänden. Bonn 1923 u. 1924.)

Gettke, Ernst, „Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger". Jahrg. 1873/1889. Berlin.

Grandauer, Franz, „Chronik des Königlichen Hof- und Nationaltheaters in München". Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. München 1878.

Grau, Ernst, „Clara Ziegler". („Der Zuschauer", Blätter des Neuen Theaters in Frankfurt a. Main, herausg. v. Dr. Adam Kuckhoff. Jahrg. 1920, Heft 10.)

Grube, Max, „Geschichte der Meininger". Berlin 1926.

Hagen, Anton, „Almanach der kgl. Hoftheater und des Prinzregententheaters in München". Statistischer Rückblick auf das Jahr 1903. München.
Hagen, Anton, „Almanach . . .". . . . auf das Jahr 1905.
Haighton, Elise, „Clara Ziegler, Haar Leven En Haare Kunst". Amsterdam 1877.
Harweck-Waldstedt, G. M., „Clara Ziegler". Gedenkblatt zu ihrem Künstlerjubiläum (21. Febr. 1887). Osterwieck (Harz) 1887.
Heldburg, Freifrau von (Ellen Franz), „Fünfzig Jahre Glück und Leid". Leipzig 1926.
Hoffmann, G. „Klara Ziegler". („Bühne und Welt". 2. Jahrg. Berlin 1900.)
Holtmont, Alfred, „Die Hosenrolle. Das Weib als Mann". München 1925.
Hülsen, Helene von, „Erinnerungen an Botho von Hülsen". („Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart". Herausg. v. Richard Fleischer. 12. Jahrg. 3. Bd. und 13. Jahrg. 1. Bd. Breslau 1887/88.)
Knispel, Hermann, „Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810 bis 1890". Darmstadt u. Leipzig 1891.
Laube, Heinrich, „Das norddeutsche Theater". Ges. Werke in 50 Bänden. Herausg. v. H. H. Houben. 31. Bd. Leipzig 1909.
Leist, Friedrich, „Geschichte des Theater in Bamberg bis zum Jahre 1862". II. vollst. umgearb. Auflage. Bamberg 1893.
Martersteig, Max, „Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert". I. Aufl. Leipzig 1904; II. Aufl. 1924.
Mayerhofer, Johannes, „Clara Ziegler. Biographische Skizze". Zu ihrem 25jährigen Bühnenjubiläum. Bamberg 1887.
Melitz, Leo, „Die Theaterstücke der Weltliteratur, ihrem Inhalte nach wiedergegeben". IV. Aufl. Berlin.
Mensch, E., „Konversations-Lexikon der Theaterliteratur". Stuttgart.
Mensi-Klarbach, Alfred von, „Alt-Münchener Theater-Erinnerungen. 24 Bildnisse aus der Glanzzeit der Münchener Hofbühne". München 1923.
Merbach, Alfred, „Bibliographie für Theatergeschichte 1905/1910". Berlin 1913.
Michael, Friedrich, „Deutsches Theater". Breslau 1923.
Müller, Georg Hermann, „Das Stadt-Theater zu Leipzig vom 1. Januar 1862 bis 1. Januar 1867". Leipzig 1867.
Perfall, Karl von, „Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München. 25. Nov. 1867—25. Nov. 1892". München 1894.
Peth, Jacob, „Geschichte des Theaters und der Musik in Mainz". Mainz 1879.
Pichler, Anton, „Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim". Mannheim 1879.
Possart, Ernst von, „Erstrebtes und Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit". III. Aufl. Berlin 1916.
Prosky, M. von, „Das herzogliche Hoftheater zu Dessau. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart". Dessau 1894.
Räder, Alwill, „Fünfzig Jahre Deutscher Bühnen-Geschichte 1836—1886". Berlin 1886.
Reden, Freiherr J. von, „Clara Ziegler. Eine Erinnerung an ihre fünfundzwanzigjährige Künstlerlaufbahn". Nürnberg 1887.
Roeder, Ferdinand, „Theater-Kalender". Jahrg. 1869/1879. Berlin.
Schäffer, C. u. (C. Hartmann), „Die Königlichen Theater in Berlin". Statistischer Rückblick . . . v. 5. Dez. 1786 bis 31. Dez. 1885. Berlin 1886.
Schaumberg, Georg, „Clara Zieglers Abschied". („Bühne und Welt". 6. Jahrg. Berlin 1904.)
Schaumberg, Georg, „Rundschau: München". („Bühne und Welt". 12. Jahrg. Berlin 1909/10.)

Schmidt, Karl, „100 Jahre Bamberger Theater". Bamberg 1908.
Schwannecke, Viktor, „Führer durch das Theatermuseum der Klara-Ziegler-Stiftung". München, im Juni 1910.
Stümcke, Heinrich, „Die Wiesbadener Mai-Festspiele 1900". („Bühne und Welt". 2. Jahrg. Berlin 1900.)
Teuber, Oskar, „Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen bis auf die neueste Zeit". Prag: 1. Bd. 1883, 2. Bd. 1885, 3. Bd. 1888.
Uhde, Hermann, „Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877". Stuttgart 1879.
Weddigen, Otto, „Geschichte der Berliner Theater. In ihren Grundzügen von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart dargestellt". Berlin 1899.
Weddigen, Otto, „Geschichte der Theater Deutschlands". 2. Bde. Berlin 1906.
„Der neue Weg", herausg. v. d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. 39. Jahrg. Heft 13. Berlin.
Wildenradt, Johann von, „Die Schiller-Festspiele in Düsseldorf". („Bühne und Welt". 2. Jahrg. Berlin 1900.)
Winds, Adolf, „Geschichte der Regie". Berlin 1925.
Wlassak, Eduard, „Chronik des K. K. Hof.-Burgtheaters zu dessen Säkular-Feier im Februar 1876". Wien 1876.
Wolf, Georg Jakob, „König Ludwig II. und seine Welt". München 1922.
Zeitungen. Die zitierten Tageszeitungen sind in den Fußnoten jedesmal mit ihrem ganzen Titel aufgeführt und deshalb nicht noch einmal in das Literaturverzeichnis aufgenommen.

Lebenslauf.

Ich, Hans Georg Eschweiler, katholischer Konfession und deutscher Staatsangehörigkeit, bin am 28. April 1901 als Sohn des Professors Dr. Wilhelm Eschweiler, Dozent der anorganischen Chemie an der Technischen Hochschule zu Hannover und seiner Ehefrau Anna, geb. Veen, in Hannover geboren. Im Herbst 1920 erwarb ich auf dem Kaiser-Wilhelm-Gymnasium zu Hannover das Reifezeugnis. Ich studierte dann bis einschließlich W.S. 1924/25 auf den Universitäten Berlin, München und Rostock. Nach einer langjährigen Unterbrechung, innerhalb der ich über drei Jahre als wissenschaftlicher Hilfslehrer beschäftigt wurde, konnte ich W.S. 1931 mein Studium wieder aufnehmen und studierte W.S. 1931 und 1932 in Berlin, S.S. 1933 in Rostock. Ich hörte Vorlesungen über deutsche Philologie, Kunstgeschichte, Philosophie, Psychologie und Geschichte. Meine akademischen Lehrer waren

in Berlin: Alewyn, Baetzner, Brinkmann, Delbrück, Drach, Giese, Fischel, Gutzmann, Hartung, Herkner, Herrmann, Hildebrandt, Hoetzsch, Holtzmann, Hübner, Neumeyer, Petersen, Rauers, Reich, Roethe, Schäfer, Schneider, Schmidt, Waetzoldt, Walzel, Weisbach;

in München: Becher, Bäumker, Borcherdt, Dyroff, Kehrer, Kutscher, von Kraus, Mausser, Mayer, Otto, Strich, Weber-v. Zwiedeneck, Wörner, Wölfflin, v. Zwiedeneck-Südenhorst;

in Rostock: Erhardt, Flemming, Focke, Hauttmann, Keller, Schüßler, Sedlmaier, Utitz.

Besonderer Dank gebührt meinem sehr verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Willi Flemming, der mich bei meinen Studien und meiner Arbeit in wohlwollendster Weise mit seinem Rat gefördert hat.